

**L'OUBLI DANS LA CRÉATION LITTÉRAIRE : L'EXEMPLE DE MARGUERITE
DURAS, CHRISTOPH HEIN, MILAN KUNDERA ET CHRISTA WOLF**

by

Eric Dupont

**A thesis submitted in conformity with the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy
Graduate Department of French
University of Toronto**

© Copyright by Eric Dupont 2001



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-63660-7

Canada

RÉSUMÉ
L'OUBLI DANS LA CRÉATION LITTÉRAIRE : L'EXEMPLE DE MARGUERITE
DURAS, CHRISTOPH HEIN, MILAN KUNDERA ET CHRISTA WOLF
DOCTOR OF PHILOSOPHY
ERIC DUPONT
DEPARTMENT OF FRENCH, UNIVERSITY OF TORONTO

Les quatre auteurs soumis à cette étude proposent, par le biais de leurs créations littéraires, un discours commun de la représentation du passé. Dans *L'Amant* (M. Duras), *L'Ami étranger* (C. Hein), *Le Livre du rire et de l'oubli* (M. Kundera) et *Trame d'enfance* (C. Wolf), le passé est abordé comme une masse toujours déjà problématique pour l'instance narrative en question. Cette étude souligne d'abord l'emploi de la photographie en tant qu'outil narratif dans les quatre récits afin d'insister sur le caractère artificiel de toute représentation du passé. Pour ce faire, la photographie est abordée comme moyen de subvertir la représentation du passé et non comme confirmation de l'événement. Ensuite, l'étude entreprend de délimiter la relation entre la mémoire collective et la mémoire personnelle. La mémoire et ses fondements sont abordés, à travers le vocabulaire freudien, comme des données malléables au discours. Il s'agit de mettre en cause l'existence même de la mémoire collective.

Finalement, cette étude présente les limites et la possibilités de la fiction quand elle tente de représenter le passé du groupe ou de l'individu. Fiction et écriture de l'histoire s'entrecroisent ici pour souligner que l'événement a été oublié malgré les efforts des instances narratives pour ancrer leurs récits à des référents d'ordre personnels, historiques, familiaux et ainsi de suite. Il sera possible de définir les motivations de l'oubli volontaire

dans la création littéraire qui s'inscrit à l'opposé du devoir de mémoire. Aussi, l'écriture de l'oubli reste tributaire des métaphores spatio-temporelles sur lesquelles elle repose. L'oubli et la mémoire s'inscrivent dans le temps et dans l'espace dans des perspectives variées de distances et de déplacements discursifs. En filigrane à cette étude, la réponse à la question : qu'est-ce que le l'écriture de l'oubli et de quels procédés littéraires relève-t-elle?

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
L'image photographique et la mémoire	15
La rhétorique des images absentes	17
Occurrences de la photographie dans les récits à l'étude	30
Présence et absence de l'image dans la narration. Le cas de <i>Trame d'enfance</i>	37
La photographie en tant que rituel chez Hein.	43
La reconstruction de la trace effacée chez Kundera	53
Duras et « <i>La photographie absolue</i> »	59
Effets de la subversion photographique sur la représentation du passé	64
Considérations psychanalytiques et historiques sur la possibilité du souvenir collectif	68
La mémoire collective versus mémoire personnelle. Où fixer les limites de la représentation du passé?	75
L'oubli et l'héritage freudien: considérations de Mitscherlich, Derrida et Lyotard	87
La mémoire malléable: le syndrome du faux souvenir	99
La recherche de l'archive chez Christa Wolf	108
Hein et la discontinuité de l'oubli	124
La propagande de l'oubli	135
Le paradoxe de l'écriture de l'oubli	140
Écriture de l'oubli et écriture de l'histoire : les limites de la fiction	142
L'écriture de l'oubli dans une perspective sémiotique	146
L'écriture de l'oubli et le référent historique	154
Temporalité, histoire et fiction	160
Duras et le palimpseste de <i>L'Amant</i>	165
<i>Trame d'enfance</i> et les connecteurs de Ricœur	173
<i>L'Ami étranger</i> et l'ange de l'histoire	177
Kundera et l'oubli utopique	184

L'écriture de l'oubli et ses métaphores spatio-temporelles	190
La traversée du Mékong comme métaphore de l'oubli	197
L'oubli en tant que frontière. Le cas de Wolf et Hein	203
Kundera et la légèreté de l'oubli	214
Conclusion	219
BIBLIOGRAPHIE	226

Introduction

L'étude qui suit tente de définir l'écriture de l'oubli et ses procédés littéraires dans la représentation du passé dans la littérature. Le questionnement sur l'existence de l'écriture de l'oubli est né de la lecture de quatre œuvres littéraires publiées entre 1976 et 1984. Les textes en question sont *Le Livre du rire et de l'oubli*¹ de Milan Kundera, *Trame d'enfance*² de Christa Wolf, *L'Ami étranger*³ de Christoph Hein et *L'Amant*⁴ de Marguerite Duras. Ces quatre textes présentent une sensibilité propre à leur époque vis-à-vis de la représentation du passé. Ces textes ont tous connu un certain succès commercial à leur publication et sont connus du grand public. Il s'agit d'auteurs dont les œuvres sont traduites en plusieurs langues et dont le lectorat a une connaissance au moins indirecte. Les quatre textes à l'étude représentent donc une certaine manière d'appréhender le passé et ses multiples représentations dans l'esprit de cette époque.

¹Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, traduit du tchèque par François Kérel, Nouvelle édition revue par l'auteur, folio, Gallimard, Paris, 1979. Titre original : KNIHA SMICHU A ZAPOMNĚNÍ, toutes les citations seront tirées de la traduction revue par l'auteur.

²Christa Wolf, *Trame d'enfance*, traduit de l'allemand par Ghislain Riccardi, folio, Gallimard, Paris, 1987 pour la traduction française. Toutes les citations seront tirées de la traduction française. Pour l'original voir: *Kindheitsmuster*, Aufbau-Verlag, Berlin et Weimar, 1976.

³Christoph Hein, *L'Ami étranger*, traduit de l'allemand par François Mathieu, Alinéa, Aix-en-Provence, 1985. Toutes les citations seront tirées de la traduction française. L'original est paru sous le titre *Der fremde Freund* en 1982 en RDA chez Aufbau-Verlag, Berlin.

⁴Marguerite Duras, *L'Amant*, Minuit, Paris, 1984.

L'Amant paraît en 1984 sans indices génériques paratextuels qui désigneraient son statut fictif ou autobiographique. Il sera quand même accueilli par le public et par la critique comme récit autobiographique. Le texte contient plusieurs signes textuels qui annoncent le mode autobiographique. Le roman est écrit à la première personne, le récit se déplace du passé au présent de la narratrice qui s'objectifie en référant à elle-même à la troisième personne du singulier. La narratrice effectue une rétrospective des événements de son enfance à partir d'un instant présent de l'écriture où elle se situe en tant que sujet de la mémoire. «*Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong.*»⁵ Le «je» de *L'Amant* et l'auteur ne sont qu'une seule et même personne. Le récit raconte la liaison scandaleuse entre une jeune blanche et un Chinois plus âgé avec pour toile de fond l'Indochine française des années 1920. Cette relation entre l'amour et la prostitution fera l'objet de *L'Amant*.

Les trois autres textes se différencient de *L'Amant* dans la mesure où les instances narratives relatent l'évolution de personnages aux prises avec l'histoire et vivant dans des situations historiques déjà connues des lecteurs. *L'Ami étranger* présente le récit de Claudia, voix narrative à la première personne du récit. Elle raconte à rebours les événements de sa monotone existence à Berlin-Est. Au début du court roman, Claudia se rend à l'enterrement de Henry, l'amant qu'elle avait rencontré un an auparavant alors qu'il emménageait dans le même immeuble qu'elle. Elle effectue à partir de ce moment une rétrospection de sa relation avec lui. Elle rend compte de l'ennui quotidien, de son

⁵*L'Amant* 11.

détachement et de son aliénation de toute émotion envers ses proches. Le refoulement et les mécanismes de défense sont pour elles des armes essentielles à sa survie et au maintien de sa santé mentale. Quand elle tente d'expliquer les motivations de cette aliénation volontaire de l'humanité, elle livre le récit des événements politiques des années 1950 pour expliquer comment elle a choisi le mutisme et l'oubli afin de ne pas devenir victime de l'oppression politique. Il vaut mieux pour la narratrice éviter les sujets dangereux et feindre le bonheur que de remettre en question son existence par des rappels inutiles du passé.

À l'instar de Hein, Christa Wolf propose elle aussi d'explorer le passé de l'Allemagne. Son approche est cependant fort différente. Le récit paraît avec la mention «roman», même si les indices de l'autobiographie sont nombreux. Wolf partage avec la narratrice le même lieu de naissance, la même «trame» d'enfance. Les passages autoréflexifs sont nombreux, la narratrice partage avec le lecteur ses stratégies pour montrer au grand jour ses souvenirs d'enfance dans le troisième Reich. Elle aussi s'objectifie, la narratrice-enfant devient Nelly, née à Landsberg, ville devenue polonaise sous le nom de Gorzow-Wielkopolski après les accords de Potsdam. Wolf tente de réconcilier ses souvenirs flous de cette époque avec tout document sur lequel elle peut mettre la main, qu'il s'agisse de journaux, livres, déclaration, comparaison avec les souvenirs de son frère, et ainsi de suite. Contrairement à Claudia, la narratrice de Wolf veut abattre tout refoulement et montrer au grand jour la réalité du troisième Reich pour l'Allemand moyen et expliquer à sa façon les tragiques événements de cette partie du siècle. Son but est de dresser une histoire de la morale en Allemagne, c'est-à-dire

d'expliquer les effets de la propagande, l'avènement de la solution finale et la possibilité pour les Allemands de cette époque d'anticiper les horreurs du nazisme.

Le roman de Kundera présente une structure beaucoup plus complexe. Le livre regroupe plusieurs récits racontés à la troisième personne narrant le sort parfois tragique de l'individu face au totalitarisme. Le récit central du roman, celui de Tamina, raconte l'histoire d'une jeune femme qui a réussi à fuir le régime communiste tchèque avec son mari. Ce dernier meurt pendant le voyage et elle se retrouve seule en France, obsédée par le souvenir de son mari. Elle tente de récupérer des lettres et des photographies oubliées à Prague chez sa belle-mère mais échoue. À sa sortie de la scène, elle sombre dans les profondeurs d'un cours d'eau, emportée par le poids de sa mémoire. Le roman sert de tribune à Kundera pour exprimer librement ses critiques de la culture moderne, l'infantilisme qui menace l'humanité et la disparition de l'histoire sous le joug politique.

Linda Hutcheon, à qui l'on doit de grandes études sur le postmodernisme dans la littérature, propose le terme de *historiographic metafiction* pour définir la sensibilité de ces quatre récits.

While all forms of contemporary art and thought offer examples of this kind of postmodernist contradiction, this book (like most others on the subject) will be privileging the novel genre, and one form in particular, a form that I want to call "historiographic metafiction." By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages: *The French Lieutenant's Woman*, *Midnight's Children*, *Ragtime*, *Legs*, *G.*, *Famous Last Words*.⁶

⁶Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, New York, 1988, 5.

Les quatre textes en question partagent effectivement les caractéristiques de ce genre curieux. Ils jouissent d'une certaine popularité, présentent une autoréflexivité du processus d'écriture et s'ancrent dans différentes réalités historiques reçues comme l'Indochine française, le Printemps de Prague, le troisième Reich et le régime politique oppressant de la RDA. Cette étude ne se veut pourtant pas une recherche sur la postmodernité et ses manifestations littéraires. La méthodologie employée et les appuis théoriques sollicités ne le justifieraient pas. Il s'agit plutôt d'identifier certains procédés littéraires et scripturaux qui remettent en question à la fois la possibilité de représenter le passé et les limites de cette représentation. C'est de la lecture des textes littéraires qu'est née l'organisation de ce travail, c'est-à-dire que l'analyse a germé à partir de ce que ces textes ont en commun.

Or cette analyse est justement tributaire d'une réflexion sur les liens qui unissent quatre lectures. De ces quatre représentations du passé, que retient-on? Peut-on identifier des procédés communs à ces quatre textes qui pourraient servir à définir ce mode de représentation du passé? Tout ce travail rend compte de cette identification de procédés. Il raconte l'évolution de lectures de textes et son aboutissement dans la définition de l'écriture de l'oubli. S'il fallait décrire l'approche méthodologique de ce travail, il faudrait d'abord dire qu'il met en relief une économie narrative propre à un ensemble de textes qui ont en commun de relever l'écriture de l'oubli et qu'il met en évidence les effets qu'une telle économie narrative est susceptible de produire. Ces procédés narratifs ont tous une chose en commun: ils soulignent la difficulté de représenter l'Événement comme il s'est

réellement passé, ils soulignent ce qu'il y a de perdu et d'absent, plutôt que ce qui reste. Une fois les procédés littéraires identifiés, il s'est agi de faire appel à des sources diverses pour éclaircir certaines notions. Par exemple, pour la photographie, les réflexions de Roland Barthes sur ce sujet se sont avérées essentielles. Il faut donc identifier les procédés discursifs de l'écriture de l'oubli, en faire une étude approfondie et montrer comment chaque auteur, à sa manière subvertit ce procédé. Les retours aux textes littéraires devront être nombreux et fréquents afin d'ancrer l'étude dans le texte même. L'étude des subversions des procédés discursifs devrait mener à une définition extensive de ce qu'il conviendra de nommer l'écriture de l'oubli.

On pourrait s'objecter à cette étude de l'écriture de l'oubli et argumenter que toute entreprise littéraire ayant comme objet un événement passé pourrait en principe en faire partie, et que le corpus littéraire de départ ne repose que sur une sélection arbitraire. Il faudrait répondre à cela que si une étude de l'écriture de l'oubli s'est imposée, c'est justement par l'obsession de ce qu'il y a d'oublié chez les quatre auteurs en question. Cette étude rassemble des textes qui font de la représentation du passé l'enjeu central là où le projet d'anamnèse des instances narratives vient constamment buter contre l'oubli, faisant ainsi de cet oubli le moteur et l'élément déclencheur du récit. Marguerite Duras écrira, «*L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne.*»⁷ Christa Wolf tente de remplir les zones grises de la mémoire de son enfance dans le troisième Reich en lisant les journaux de l'époque, etc. De tels constats

⁷*L'Amant* 14.

mettent face à un problème d'absence, de disparition et confirment que c'est de l'oubli qu'est né le besoin d'écrire.

Mais qu'entend-on par oubli, au-delà de la simple absence de souvenir dans la mémoire et de la défaillance de l'attention? Qui est le sujet de cet oubli et comment évalue-t-on ses effets sur la conscience après sa simple constatation? Car la question se pose tout de suite, si les auteurs à l'étude partent d'un constat d'oubli du passé, comment justifier la richesse et la longueur de leurs créations? Comment et pourquoi explique-t-on l'oubli?

Il existe peu d'études se concentrant exclusivement sur le concept de l'oubli en tant que tel. Le collectif *Usages de l'oubli*, dirigé par Yosef H. Yerushelmi et *Heidegger et les «juifs»*, de Jean-François Lyotard sont les seuls ouvrages récents qui se concentrent sur le thème de l'oubli et qui tentent d'en faire ressortir les codes. Mais l'oubli pour Yerushelmi demeure une préoccupation de la philosophie, tandis que Lyotard n'explore pas les manifestations de l'oubli dans la littérature. Un vide existe donc. La mémoire et ses procédés textuels par contre font l'objet de maintes études. Pour n'en nommer que quelques-unes, *Matière et mémoire*, d'Henri Bergson, *Mythe, mémoire, histoire*, de M.J. Finley, *L'Ange de l'histoire* de Stéphane Mosès et d'autres. Il existe aussi des périodiques entiers consacrés à l'étude des liens entre la mémoire et l'histoire, *History and Theory* et *History and Memory* n'en sont que deux exemples. Il sera évidemment question de baser cette étude sur certaines notions proposées dans ces livres. L'oubli, s'il est parfois mentionné dans ces études sur la mémoire n'est décrit que comme étant une défaillance de celle-ci. Jamais on ne l'identifie à titre de moteur de la création et c'est justement cela que

ce projet tentera de faire en exposant les procédés littéraires divers qui définissent l'écriture de l'oubli.

Des quatre auteurs soumis à cette analyse, aucun n'a échappé à une abondante critique littéraire. Une bibliographie presque infinie pourrait être dressée à partir de la littérature secondaire sur ces auteurs. L'œuvre de Duras en particulier a fait l'objet d'un intérêt important, surtout de la part de la critique féministe. Leah D. Hewitt dans *Autobiographical Tightropes* entre autres a offert une étude très intéressante des rapports entre l'écriture féminine et l'autobiographie. Cet intérêt semble pourtant obscurcir les enjeux importants de cette étude, en effet, ce qui rend le texte de Duras important pour cette analyse, ce sont les procédés discursifs qui soulignent le problème de représentation du passé.

Il sera donc question de procédés discursifs propres à l'écriture de l'oubli. Ces procédés correspondent à une division en quatre chapitres qui facilitera l'analyse et qui mènera à un dévoilement progressif de la définition de l'écriture de l'oubli.

Le premier chapitre propose de s'attarder à l'usage de la photographie dans les œuvres étudiées. Ces photographies, soit par leur présence soit par leur absence, constituent souvent chez les quatre auteurs la clé de l'œuvre. L'image photographique n'apparaît jamais dans les textes, elle est décrite, elle repose quelque part, inaccessible pour le personnage (Kundera) ou omniprésente (Wolf). Le lecteur n'a jamais accès à cette image. Les auteurs offrent souvent des descriptions des images, des détails sur leur composition, leur texture ou se contentent tout simplement de mentionner leur existence

sans les décrire. C'est ainsi que la photographie prend souvent la valeur d'un leitmotiv dans ces œuvres. Elle n'apparaît jamais, pourtant elle revient toujours sous la forme d'allusions plus ou moins claires et commentées par les narrateurs. Hein offrira, par exemple, sous la forme d'un monologue intérieur de la narratrice Claudia, une réflexion sur la signification des photographies dans son court roman. Kundera, lui, se contentera de proposer l'existence de photographies hors de la portée de l'héroïne Tamina pour symboliser la perte de la possibilité de se souvenir. Il faudra d'abord résumer l'état de la recherche sur la rhétorique de l'image photographique. Les réflexions de Roland Barthes, John Tagg et Susan Sontag seront à cet égard précieuses à la recherche. Une fois que le fonctionnement de l'image photographique en tant que procédé mnémonique sera expliqué, il s'agira d'expliquer comment les quatre textes subvertissent les caractéristiques habituelles de la photographie pour démontrer que l'image photographique, loin de garantir la représentation du passé, couvre souvent de faux souvenirs un oubli irréparable.

Le deuxième chapitre essaiera de définir les limites des concepts de mémoire et d'oubli collectifs dans le but de prouver que c'est justement la tension entre le personnel et le collectif qui constitue un procédé discursif propre à l'écriture de l'oubli. Il faudra questionner le fondement même de certaines idées reçues, telles la mémoire collective et la possibilité pour un peuple entier de procéder à un retour vers le souvenir de l'événement. Plusieurs sources seront envisagées dans cette optique. D'abord, les considérations de Maurice Halbwachs sur la mémoire collective seront prises en considération, ensuite l'emploi récurrent d'un apparatus sémantique issu de la psychanalyse (Freud, Lyotard,

Mitscherlich) retiendra notre attention. Finalement, il faudra introduire la possibilité de refuser la pertinence des concepts de mémoire collective. Là se dessine le point tournant de la thèse, c'est-à-dire l'explication d'une quête de reconstitution par et pour la collectivité. Qu'il s'agisse de Kundera, de Hein ou de Wolf, le souvenir personnel s'inscrit toujours dans un cadre historique plus large. Pour le premier, c'est le Printemps de Prague, pour le second, l'occupation soviétique de la RDA et pour la dernière, les années 1930. L'accès au passé personnel et la possibilité de le représenter semblent donc être directement dépendants des structures officielles en place, telles la mémoire des lecteurs, les sources d'information disponibles à l'auteur, et ainsi de suite. Il sera nécessaire de démontrer, par une analyse des instances narratives, que la possibilité de représenter le passé en tant que passé collectif entraîne nécessairement un conflit idéologique au sein du langage, et que ce conflit entraîne à son tour la possibilité de l'écriture de l'oubli. Ce chapitre rendra aussi compte de l'héritage de la psychanalyse freudienne dans la littérature. Il s'agira de montrer comment l'oubli pour Freud n'est pas possible, l'appareil psychique étant en mesure de tout enregistrer, le rappel du souvenir n'étant empêché que par le refoulement et la répression. Il va sans dire que le vocabulaire de la psychanalyse et sa pratique ont marqué les études sur l'oubli et qu'il est impossible dans cette recherche de les ignorer. C'est contre la certitude freudienne que l'anamnèse est toujours possible que l'écriture de l'oubli se dresse et montre justement la fragilité de cette certitude, c'est ce qu'il importera de prouver ici.

Le troisième chapitre explore les procédés discursifs se définissant par les liens qui unissent le discours historique et le discours littéraire dans leurs intentionnalités respectives. Comment les auteurs subvertissent-ils les procédés typiques au discours historique pour remettre en question la possibilité de représenter le passé? Il faudra ici fournir des catégories claires d'analyse par l'élaboration d'un carré sémiotique greimassien qui conférera à l'écriture de l'oubli un statut référentiel distinct entre la fiction et l'histoire. Il s'agira ensuite d'identifier ces procédés typiques au discours historique. Pour ce faire, les réflexions de Hayden White dans *Metahistory* et d'Ann Rigney dans *The Rhetoric of Historical Representation* serviront à déterminer les liens précis entre l'histoire et la littérature dans le but de déterminer comment les quatre auteurs fondent leur entreprise de représentation sur l'oubli. Dans le même ordre d'idée, Paul Ricoeur offre dans *Temps et récit* des pistes très précieuses sur les relations étroites qu'entretiennent histoire et littérature dans leurs buts représentatifs respectifs. Ce chapitre servira donc à démontrer que loin d'être de simples manifestations postmodernistes du roman historique, les quatre textes expriment un désir de dire qu'il y a de l'irreprésentable en se servant des procédés propres à la représentation.

Finalement, le quatrième chapitre sera voué à l'étude d'un phénomène particulier qui se laisse observer à la lecture de tous les textes à l'étude. Tous les auteurs semblent préoccupés par la réparation d'une rupture de la temporalité dans le récit. Cette rupture correspond, dans chaque cas, à un déplacement géographique du sujet. Il y a tout d'abord le cas de Duras. Arrivée à la fin de sa vie, elle tente de livrer le récit d'une enfance vécue

dans la France coloniale, univers politique et géographique perdu dont l'évocation même évoque la rupture. Le voyage de Duras se situe au niveau purement textuel, c'est-à-dire qu'il n'est pas question d'un retour de la narratrice vers le lieu de la mémoire, mais il y a quand même une actualisation des lieux géographiques par un effort marqué de rendre présente l'Indochine française. En effet, par des descriptions et la mention de la photographie qui n'a pas été prise, l'entreprise de représentation du passé est aussi accompagnée d'un texte d'exploration historico-politique qui tente de réactualiser l'univers colonial français pour le lecteur. C'est dans ce «paradis/enfer perdu» que Duras cherche la rupture et c'est dans cette optique qu'il faut comprendre son entreprise d'anamnèse. Le temps et la distance sont fondus en un seul vecteur narratif chez Duras et c'est dans cette union de deux catégories d'éloignement (le temps et la distance) qu'il faut, paradoxalement, trouver la rupture de la mémoire.

Deuxièmement, on observe chez Hein et Wolf un phénomène semblable à la rupture spatio-temporelle durassienne. Claudia, la narratrice de *L'Ami étranger*, entreprend avec son amant un voyage vers G. dans un but imprécis. La visite de la ville où elle a grandi (lieu de la mémoire) se transforme en un processus d'anamnèse qui devrait éclairer son attitude distante envers la société est-allemande. Pendant ce court voyage, Claudia tentera de retrouver des lieux et des gens qui pourraient la ramener au moment de la rupture. La ville de G. a cependant beaucoup changé, elle n'y reconnaît plus personne, les traces du passé sont effacées, inaccessibles. C'est pourtant pendant son isolement dans sa chambre d'hôtel à G. que l'introspection qui deviendra la pierre angulaire du récit aura lieu.

Il y a évidemment matière à analyse ici. Ce qui cependant aura déclenché cette réflexion est un détail important de *Trame d'enfance* de Christa Wolf. L'auteur-narratrice entreprend en 1974 un voyage, elle aussi, accompagnée de sa fille et de son mari, vers une ville nommée G. qui se situe dans les territoires qui furent donnés à la Pologne après la Seconde Guerre. Wolf tente, par sa présence dans G., de se rappeler les événements politiques qui ont marqué son enfance et leurs conséquences directes pour les habitants de cette ville. Le récit passe du présent (1974) au passé (les années 1930) par un processus de retour en arrière. Les visiteurs explorent la ville et, comme sur un chemin de croix, s'arrêtent à différentes stations, autant de lieux de mémoire qui semblent fournir l'accès à un récit du passé.

Comme s'il avait été mu par la même tentation de métaphoriser la rupture du passé, Kundera, à l'instar des trois autres auteurs, fait de la représentation du passé un problème du langage et du roman. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, une émigrée Tchèque en France se retrouve elle aussi coupée géographiquement des lieux de la mémoire. Kundera semble vouloir faire l'équation entre la distance dans le temps et l'espace dans la mesure où Tamina n'arrive plus à reconstituer le souvenir de son mari défunt. Les lettres et photographies qu'elle a laissées à Prague lui sont inaccessibles. Finalement, elle est emportée par un inconnu qui la guide vers une île imaginaire, paradis des enfants où elle se retrouvera dans un non-lieu, l'île de l'oubli et de l'intemporalité. Il semble évident que la tentation de métaphoriser la distance et la durée est commune aux quatre auteurs. C'est justement ce lien entre l'oubli et la disparition du lieu de mémoire qui sera pour cette étude

un terrain fertile pour l'analyse. À ce sujet, on se rend compte que le lien entre oubli et géographie relève de la métaphore. Ainsi, l'ouvrage *Metaphors we Live By* de George Lakoff et Mark Johnson servira de présentation à ce dernier chapitre qui aura pour but d'expliquer un phénomène propre à l'écriture de l'oubli, c'est-à-dire l'emploi de certaines métaphores propres à la mémoire et à l'oubli. Il sera démontré que chaque auteur propose une métaphore différente pour expliquer un phénomène d'effacement.

À la fin de ce travail, il sera possible d'élaborer une définition précise de l'écriture de l'oubli. Ses procédés discursifs devraient être identifiés et ses effets sur la représentation du passé apparaîtront clairs au lecteur. Il s'agit donc de décrire une sensibilité littéraire qui a émergé de la lecture de quatre textes. Une fois décrite, cette sensibilité devra rester assez large dans sa définition pour pouvoir être appliquée à d'autres textes. Car le but n'est pas ici d'énoncer une série de procédés discursifs restreints au point de ne s'appliquer qu'aux textes en question. Il faut garder en tête que même si les quatre textes proposent une sensibilité nouvelle et particulière, il peut y avoir d'autres textes qui eux aussi proposent une approche de l'écriture de l'oubli. Il faudra donc énoncer clairement, et par les moyens cités plus haut, ce qui constitue l'écriture de l'oubli et les tendances qui la mènent.

L'image photographique et la mémoire

L'approche des concepts d'oubli et de mémoire dans la représentation du passé conduit inévitablement à l'emploi d'une figuration propre à rendre abordable à l'esprit les mécanismes psychiques liés au souvenir. De ce besoin de rendre accessible à l'esprit du lecteur le souci de la représentation du passé naît chez les quatre auteurs une approche commune. De l'oubli on ne sait rien qui ne soit étranger à ce qui n'aurait pas été oublié, c'est-à-dire qu'il se définit par *l'absence*, la béance par rapport à la trace qui, elle, est rapportée et visible. De cette trace on cherche la vue, l'apparition qui la rendra vraie et palpable. De ce besoin de voir et de présenter ce qui n'est plus intervient l'image du passé. Or, il ne s'agit sûrement pas d'un hasard si les quatre auteurs ont choisi d'allégoriser la représentation du passé par l'usage de la photographie en tant qu'outil narratif. Par *outil narratif*, il faut entendre un procédé au même titre que la description, le dialogue et l'ellipse. Même si l'usage de la photographie s'inscrit sous la rubrique des descriptions, elle gagne le statut d'outil narratif particulier par son absence physique du texte.

Puisqu'il sera question dans le chapitre suivant de dégager l'importance de cet outil narratif dans l'écriture de l'oubli, il apparaît primordial de commencer par répondre à des questions de base sur le média photographique lui-même en tant que possibilité représentative dans le texte littéraire. Il faudra d'abord dégager une définition de la photographie qui convienne à cette étude et qui serve à faire la lumière sur les manifestations du phénomène dans les textes littéraires abordés. Il serait hasardeux de

s'aventurer dans le texte littéraire sans avoir d'abord proposé une approche de l'image photographique dans toute sa potentialité. Les conclusions de cette approche théorique du média photographique seront précieuses quand viendra le temps, en deuxième partie de ce chapitre, de préciser le rôle de la photographie dans chacun des textes. Il apparaît donc important d'abord de dégager les potentialités de la photographie par rapport au texte, puis de procéder à une analyse systématique de chaque texte en commençant par *Trame d'enfance* (Wolf) et *L'Ami étranger* (Hein) pour finir avec *Le Livre du rire et de l'oubli* (Kundera) et *L'Amant* (Duras). La conclusion de ce chapitre devrait ouvrir la voie à une meilleure définition de l'oubli et de l'écriture de l'oubli, deux phénomènes distincts qui serviront d'introduction au prochain chapitre.

La rhétorique des images absentes

Il conviendra de spécifier, dans le but de ne pas perdre de vue la particularité de chacun des textes à l'étude, que les images photographiques en question n'apparaissent pas dans les textes, c'est-à-dire, pas en tant que signes iconiques ou sous la forme d'un code visuel. Le travail d'analyse théorique devra donc se dévoiler en deux volets. Premièrement, il sera question de l'emploi de la photographie comme un procédé rhétorique s'inscrivant au sein d'un système de signes en interdépendance avec le texte. Ensuite, les implications de l'absence de l'image sur cette rhétorique devront être éclaircies.

On le sait, la photographie en tant que moyen de représentation offre en elle-même un terrain fertile à l'analyse théorique. Il faut d'abord s'entendre sur ce qu'on entend par photographie, car il est clair que l'image photographique ne peut plus être considérée dans son ensemble en tant qu'entité monolithique. Il convient de faire la distinction entre ce qu'on appelle la photographie d'art, la photographie journalistique, la photographie de famille, et ainsi de suite. Il semble y avoir autant d'usages de la photographie que de genres de photographies. Il est clair que la photographie d'art n'obéit pas aux mêmes impératifs mimétiques que la photographie d'enquête policière, même s'il n'est pas impossible de s'imaginer l'usage de la première par les autorités policières dans certaines circonstances. On n'a qu'à se donner la peine de rappeler l'éternel conflit entre les pornographes qui prétendent créer de l'art avec leurs images et la justice qui fait de ces mêmes images l'objet de poursuites féroces. Dans le même ordre d'idées, il ne serait guère surprenant de voir des

artistes animés d'ambitions postmodernistes faire passer pour œuvres d'art des photographies de terroristes recherchés par Interpol.

Le but ici sera donc d'appréhender l'image en tant que possibilité encore mal définie par les aléas de sa réception. Même s'il ne s'agit pas ici de définir une sémiotique de la photographie, il est nécessaire de mentionner que celle-ci peut se diviser en genres ou en types, distinction qui sera établie ultérieurement, qui eux sont sujets à des influences textuelles importantes qui peuvent causer dans certains cas une translation dans la grille des genres ou types. Par exemple, une photographie de classe est au premier coup d'œil catégorisée dans le genre des photos-souvenirs, au même titre que les photos de famille, documentant la mémoire personnelle de leurs propriétaires, en prenant pour acquis qu'ils ou elles y soient représentées. En ajoutant à cette photographie la présence d'un personnage célèbre, la photographie passe soudainement, par le truchement d'une influence discursive extérieure à son sens premier, au rang de document historique faisant partie d'un certain patrimoine collectif. Ce glissement de genre peut aussi s'observer dans les cas où la police se sert de photographies de famille pour retrouver un disparu. Dans ce cas, l'image photographique subit un changement de genre par l'intervention d'un discours ultérieur à sa création, ou à son développement. Comme le disait Roland Barthes dans *La Chambre claire*:

Dès le premier pas, celui du classement (il faut bien classer, échantillonner, si l'on veut constituer un corpus), la Photographie se dérobe. Les répartitions auxquelles on la soumet sont en effet ou bien empiriques (Professionnels/Amateurs), ou bien rhétoriques (Paysages, Portraits, Objets, Nus), ou bien esthétiques (Réalisme, Pictorialisme), de toute manière

extérieures à l'objet, sans rapport avec son essence, qui ne peut être (si elle existe) que le Nouveau dont elle a été l'avènement; car ces classifications pourraient très bien s'appliquer à d'autres formes, anciennes, de représentation. On dirait que la Photographie est inclassable.¹

Les efforts de classification de Roland Barthes méritent une certaine attention, puisque qu'il semble être le seul à s'attarder au caractère inclassable de la photographie. Aucun autre auteur ne s'est attaché à souligner cette absence de théorie des genres dans la photographie, hormis certaines tentatives chez Régis Durand ou Susan Sontag où cette problématique a été de toute manière rapidement évincée au profit d'autres questionnements. La question du genre reste toujours irrésolue. Barthes, après avoir soulevé l'impossibilité du classement, se débarrasse lui aussi de la question en proposant une définition phénoménologique englobante de l'image photographique. «*Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois: elle répète mécaniquement ce qui ne pourra plus se répéter existentiellement.*»² Voilà qui ne répond guère à la question du genre. Il semble qu'on ait imposé à la photographie les genres que les autres arts représentatifs, tels la peinture et la gravure, avaient déjà développés³. Ainsi, dès l'achat du brevet de Daguerre et Niepce par le gouvernement français en 1839, ce fut la mode du

¹Barthes, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, 14-15, Cahiers du cinéma, Gallimard Seuil. 1980. Paris.

²Barthes 15.

³Même si Roland Barthes marque la différence entre la Photographie *en elle-même*, et la photographie comme ensemble de procédés techniques par l'usage de la majuscule, il sera ici question de la photographie avec une minuscule. Le mot fait référence à la photographie en tant que procédé mécanique et chimique de représentation du passé.

daguerréotype, on s'intéressa à une composition inspirée directement de la peinture, le portrait (sous forme de carte de visite) et le paysage furent d'abord en demande pour satisfaire les besoins décoratifs de la bourgeoisie.⁴ On assista également à l'usage de la photographie dans les enquêtes policières, notamment à Berlin, dès 1845.⁵ La photographie d'art s'éloignant de l'art imitatif telle qu'elle le fait parfois aujourd'hui, devra attendre l'avènement du surréalisme pour naître. La photographie se prête donc à multiples usages qui finissent par créer des types d'images différents selon ce qu'on en fait ou selon leur manière de présenter le référent. La question de résoudre le problème du genre en photographie devient presque insoluble si on considère que le temps et les progrès techniques peuvent aussi créer des genres de manière rétroactive. Ainsi, le noir et blanc, jusqu'en 1855, la seule possibilité de représentation, devient après coup un genre en soi, connoté à la fin du XX^e siècle d'un effet historicisant, une fois que la grande majorité des images photographiques eurent été réalisées en couleurs. Le temps peut lui aussi, après coup, introduire un genre: il suffit de penser aux cartes de visites, grande mode du XIX^e siècle, maintenant disparues qui furent longtemps un moyen abordable pour la bourgeoisie de se laisser immortaliser sans avoir à payer un peintre. Séparer la photographie en genres est un emprunt à l'histoire de l'art qui ne réussit guère à rendre compte de l'évanescence et de la diversité de l'image photographique. La notion traditionnelle de genre implique en

⁴Tagg, John, *The Burden of Representation*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1988, 41.

⁵Tagg 46.

fait une trop grande stabilité esthétique et une réflexivité de l'œuvre sur elle-même pour pouvoir être appliquée à la photographie. En effet, le texte littéraire peut, par ses paratextes par exemple, facilement se situer dans un genre; la peinture, elle, par ses renvois picturaux peut se lier à une école. Une photographie n'est pas assez signifiante pour s'inscrire dans un genre. Mis à part les types — car il sera préférable de parler de types à partir de maintenant — de photographies qui, par leur composition, forment un ensemble facile à reconnaître comme le paysage, le portrait, la photo d'institution, le portrait d'identification policière, la photographie a besoin d'un discours d'assistance⁶ pour être lue. S'il fallait catégoriser de manière rigoureuse la photographie, il serait possible de dire qu'elle constitue un genre en elle-même, dans la mesure où, pour paraphraser Roland Barthes, son unique but est d'immobiliser le temps, de figer la durée dans un acte contingent de représentation picturale. Cet acte est toujours déjà inscrit dans un discours, le photographe ayant déjà la mention explicative en tête au moment de prendre la photographie. Ce qui pourtant classe toutes les images photographiques dans le même genre est la relation entre la composition de l'image (le signifiant) à la réalité (le signifié). Le lien entre ces deux éléments fait de la photographie un genre parmi les arts représentatifs. Ainsi, l'avènement de la photographie virtuelle représente l'apparition d'un nouveau genre puisque le signifiant de ces images n'a pas de racine dans la réalité hormis une ressemblance vraisemblable à un modèle possible. Même si le résultat de ces images ressemble à s'y méprendre à une photographie véritable, *l'avoir-été-là* barthésien est

⁶Jacques Derrida, Hors-texte, *La Dissémination*, Paris, Gallimard, 1971, 35.

annulé. La photographie virtuelle rejoint la peinture, un genre d'hyperréalisme qui revendique encore son autonomie en tant qu'art représentatif. Il est clair qu'une image photographique enverra toujours un certain message au spectateur, même en l'absence de tout texte ou de note explicative. Mais la photographie ne parvient pas à s'expliquer, elle n'est pas capable de transmettre une information précise, de déterminer ou d'insinuer, à partir des paratextes, là sont sa faiblesse et sa force. La question de classification de la photographie peut se régler à la lumière de son interdépendance avec le discours qui l'entoure. La photographie n'a pas d'autre choix que de se subordonner au sens et au genre du discours environnant par son incapacité d'expliquer son propre code représentatif et sa tendance à ne représenter que partiellement son référent. Elle serait, tel un caméléon, tributaire des attentes éveillées par le discours qui l'accompagne. Pour être précis, la photographie de famille représentant par exemple Marguerite Duras à l'âge de huit ans se laisserait catégoriser comme une simple photographie de famille, image marquant une occasion et vouée à figer les qualités de l'enfance dans le temps. Cette même photographie, lorsque incluse dans une anthologie de littérature française, se voit aspirée par le discours environnant de l'histoire de la littérature. En admettant que cette enfant ait été enlevée, la même photographie serait devenue d'abord outil de recherche policière dans une enquête, puis, image de presse pour accompagner la section des faits divers relatant la disparition de cette enfant, en prenant pour acquis que le sujet (l'auteur) n'ait jamais accédé à la notoriété publique *après coup*, c'est-à-dire qu'elle soit demeurée Marguerite Donnadiou et qu'elle n'ait jamais pris le pseudonyme de Marguerite Duras.

Cette relation de dépendance au discours est selon Barthes la clé de l'essence de la photographie. Dans *L'Obvie et l'obtus*, Barthes tente d'évaluer la valeur de la photographie en tant que média porteur de connaissance par une dichotomie sémantique de la dénotation et de la connotation. Le but de Barthes est d'expliquer la rhétorique des images selon qu'elles sont soumises à un code dénotatif ou connotatif. Quant à lui, l'image photographique se prétend dénotative alors qu'elle ne peut être que connotative selon les aléas de sa réception. Une image photographique n'est jamais indépendante d'un certain contexte, elle amène toujours, le plus souvent par la métonymie, une lecture connotative qui donne l'impression d'être dénotative.⁷ Barthes tente de démontrer, par une liste de signes connotés par une simple photographie de publicité, que l'apparence réelle de la composition photographique offre en fait une irréalité qui s'inscrit par la figure de style au sein d'un discours pré-établi sur un sujet. La photographie, pour Barthes, n'offre jamais l'accès à un monde réel sans le support de la connotation. Même s'il admet dans le même essai que la photographie constitue la preuve irréfutable de *l'avoir-été-là*, cette présence ne peut être confirmée que par le processus silencieux et invisible de la figure de style, le

⁷À ce sujet, Barthes introduit l'exemple d'une affiche publicitaire pour des pâtes italiennes. Il montre comment la dénotation cède le terrain à une image connotée en dressant une liste des signes qui connotent l'image. «Un second signe est à peu près aussi évident; son signifiant est la réunion de la tomate, du poivron et de la teinte tricolore... de l'affiche; son signifié est l'Italie, ou plutôt l'*italianité*; ce signe est dans un rapport de redondance avec le signe connoté du message linguistique (l'assonance italienne du nom *Panzani*); le savoir mobilisé par ce signe est déjà plus particulier: c'est un savoir proprement «français»... fondé sur une connaissance de certains stéréotypes touristiques. Cette analyse compte quatre signes connotés. (*L'Obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Éditions du Seuil, Paris, 1982, 27.)

plus souvent par la métonymie, comme en témoigne l'exemple de la publicité pour les pâtes. Cette réflexivité qui fait défaut à la photographie est en quelque sorte comblée par son cadre discursif. Le cadre changeant, les signes discontinus de la photographie se doivent de changer et de suivre la direction du discours environnant, car tout ce que la photographie arrive à dire d'elle-même se résume à: *je suis une photographie*. Le reste repose dans le discours, la description, la mention, le sous-titre, le chapitre du livre d'histoire, l'enquête policière, le témoignage, la déclaration d'assurance, le passeport, la une du quotidien et ainsi de suite.

Il est donc légitime, à la lumière de ces considérations, d'avancer que la photographie propose un système de communication dont l'interprétation repose principalement sur sa réception, peut-être davantage que dans le cas de la peinture et du texte littéraire, qui, comme il en a déjà été question, bénéficient de leur propre réflexivité ou métadiscours.

À ce point de l'analyse, il serait erroné d'avancer que la photographie est vide, ou qu'elle ne transmet aucun message. Il y a évidemment un matériel dans l'image, une composition, une pose, un arrangement volontaire qui demandent à être lus. Qu'il s'agisse d'un portrait minutieusement composé à l'aide de lentilles spéciales et pour lequel le photographe a patiemment attendu l'expression qui donnerait une expression puissante à un visage impassible ou du photomaton réglé sur une minuterie mécanique, la photographie trahit aussi la présence d'un sujet-témoin et par le fait même, d'une volonté de représentation et de conservation de l'instant. C'est dans ce rapport avec la temporalité

que la photographie devient un genre représentatif en soi. Contrairement à la photographie virtuelle⁸ et à la peinture qui n'ont que des attaches arbitraires dans le temps, la photographie propose l'accès direct à un morceau du passé qui ne se répétera plus jamais, mais qu'elle peut, à loisir, multiplier et dont elle peut changer le sens selon la couleur du discours duquel elle s'entoure.⁹ La photographie devient un appui irréfutable à la chronique historique et, en fait, à toute représentation du passé dans quelque but que ce soit. Encore est-il nécessaire de répéter que cet ancrage sur un point précis de passé reste encore et toujours tributaire de la mention qui accompagne la photographie. En effet, rares sont les images photographiques qui sont en mesure de fournir avec exactitude leur propre emplacement sur la ligne du temps par leur propre contenu. Le support textuel reste essentiel à l'élaboration d'une chronologie des images photographiques, bref, celles-ci ne se laissent pas placer dans le temps par une simple lecture.

Indéniablement, une approche matérialiste du phénomène de la photographie permet de mettre en lumière certaines caractéristiques des procédés rhétoriques qui lui sont propres. John Tagg, l'auteur de l'ouvrage désormais célèbre, *The Burden of*

⁸Pour un exposé intéressant sur ce sujet, voir Christian Caujolle, Leurres de la photographies virtuelle dans *Le Monde diplomatique*, Paris, n. 532 -45e année, juillet 1998, 26.

⁹À ce propos il est important de mentionner que cette capacité de multiplier un instant figé à l'infini est grandement surestimée par Susan Sontag dans *On Photography* et Roland Barthes. En effet, cette possibilité n'est pas apparue avant 1835 avec le développement de la technique négatif-positif par William Talbot. La daguérrotypie avait l'inconvénient de ne permettre qu'un seul exemplaire et jamais de copie. Cependant, malgré la possibilité technique de copier le négatif, le grand public n'aura accès à la prise de vue et à la multiplication des images qu'à partir des années 30.

Representation, avance que la photographie a suivi un processus de démocratisation avant de devenir un média de masse, suivant selon lui l'évolution historique du capitalisme:

The portrait is therefore a sign whose purpose is both the description of an individual and the inscription of social identity. But at the same time, it is also a commodity, a luxury, an adornment, the ownership of which itself confers status. The aura of the precious miniature passes over in the early daguerreotype. The same sense of possession also pervades the elaborately mounted collections of cartes-de-visite of public figures. The production of portraits is, at once, the production of significations in which contending social classes claim presence in representation, and the production of things, which may be possessed and for which there is a socially defined demand. The history of photography is, above all, the history of an industry catering to such a demand: a history of needs alternatively manufactured and satisfied by an unlimited flow of commodities; a model of capitalist growth in the nineteenth century. Nowhere is this more evident than in the rise of the photographic portrait which belongs to a particular stage of social evolution: the rise of the middle and lower-middle classes towards greater social, economic and political importance.¹⁰

Ces considérations matérialistes sur l'histoire du portrait photographique permettent une meilleure compréhension de la force rhétorique de la photographie. Ce travail ne prétend pas offrir une approche marxiste de la photographie en tant que phénomène historique, mais il ne saurait être question d'ignorer l'apport de cette approche sur les philosophies de tout phénomène de média de masse. Car la photographie, faut-il le préciser, peut prétendre au statut de média dans la mesure où elle répond à la définition de base du dictionnaire Petit Robert: «*Tout support de diffusion massive de l'information*». Par support il faut entendre support technologique, voilà qui rejoint la

¹⁰Tagg 37.

définition barthésienne qui, elle aussi, s'attardait à la faculté de répéter l'unique à l'infini. Ce support rejoint par son schéma communicatif l'imprimerie, la gravure et tout genre de reproduction assisté mécaniquement, il est récupéré par la télédiffusion et accéléré par le cinéma. Il imprègne le mouvement, le stoppe, le fige et lui fournit également un point de départ. À la mémoire il offre un arrêt, un point d'observation, un repère à l'abri de la vitesse affolante du souvenir en mouvement. À l'oubli, il permet de se terrer derrière l'apparence du souvenir.

Pour résumer le propos jusqu'ici, la photographie est à la fois vide et chargée de potentialités de sens. Elle est caméléon, inclassable et pourtant, certaines de ses manifestations se laissent regrouper en types aux rebords flous. Elle est aussi insignifiante, elle appelle à la vérité pourvu que l'on veuille bien l'y trouver. Elle connote en voulant dénoter. Tout en voulant authentifier de manière indiscutable la présence d'êtres et d'objets dans le passé, elle est incapable de se situer elle-même sur une ligne du temps, elle doit encore s'ancrer à un repère para- ou métatextuel. Finalement, elle reste profondément matérielle, pour se réaliser, elle se doit d'apparaître, elle est liée à la possession et à la confirmation de l'existence du sujet. La photographie sert d'ersatz à la possession réelle et matérielle du sujet. Et plus encore, comme Susan Sontag le souligne: «...a photograph is not only like its subject, an homage to the subject. It is part of, an extension of that subject; and a potent means of acquiring it, of gaining control over it.»¹¹

¹¹Sontag, Susan, *On Photography*, Anchor Books, New York, 1973, 155.

S'il faut en croire Sontag, la représentation photographique permet de prendre contrôle du passé et d'en disposer en maître. Voilà par extension ce que les quatre auteurs dont il sera question tentent de faire de différentes manières. Là où chacun se rejoint, c'est dans l'absence de l'image photographique. Effectivement, les images ne sont jamais montrées. Doit-on en déduire que la tentative de représentation et de récupération du sujet passé en est compromise? Pour répondre ne serait-ce que partiellement à cette question, il faut considérer les conclusions sur la nature du média photographique, c'est-à-dire sa potentialité, son caractère inclassable, son insignifiance et sa dépendance au texte et à sa propre matérialité. Si la photographie, dans son existence physique, permet de contrôler le sujet, son absence, elle, telle une valeur mathématique négative, renverse cette possibilité pour vouer la représentation du passé au vide, à l'oubli. Il y a par l'absence de la photographie l'annulation de la possibilité du sens, l'évacuation de la co-dépendance entre le texte et l'image qui balance le texte hors des frontières du certain et du réel. L'absence de la photographie permet au média photographique d'inverser son rôle d'authentification du passé et permet même d'affirmer qu'elle invalide le texte de manière sous-entendue.

Comment cet effet annihilant se manifeste-t-il au sein de la narration? Voilà la question à laquelle ce travail se propose de répondre par l'application de la pensée sur le média photographique aux exemples des textes littéraires à l'étude. Avant d'aborder les manifestations de la photographie dans chacun des textes, il importe de rappeler de manière concise les caractéristiques de la photographie énoncées plus haut. La photographie ne se laisse classer qu'au moment de la réception. Son message dépend

directement du texte et du contexte de son appréhension. Elle veut représenter l'instant figé sans offrir la possibilité d'une durée. Elle fait foi de l'existence et de la présence et permet une prise de contrôle du sujet sur le passé. Le reste de ce chapitre sera voué à opposer ces caractéristiques de base de la photographie à ce que les quatre auteurs en font. En d'autres termes, jusqu'ici le fonctionnement attendu de la photographie a été démontré, il reste à expliquer comment ce fonctionnement est subverti dans les textes littéraires.

Occurrences de la photographie dans les récits à l'étude

Ce chapitre propose une approche de la problématique de la photographie à partir des manifestations de celle-ci dans les textes à l'étude. Il semble évident, comme le prouvent les citations ultérieures tirées des textes, que ces quatre textes proposent un lien entre la représentation littéraire du passé et l'image photographique. Celle-ci n'apparaît jamais dans les textes, elle est décrite, elle repose quelque part dans les pauses narratives, inaccessible au narrateur dans le cas de Kundera et de la narratrice de *Trame d'enfance*. Quoi qu'il en soit, le lecteur n'a jamais accès à cette image de manière directe. Même si la description constitue en elle-même un certain type d'accès à l'image, la photo demeure dans ces quatre textes un outil narratif et un moyen descriptif limité à la capacité d'évocation de la description dans un texte narratif. Les quatre auteurs offrent des descriptions variées de ces photographies, plus ou moins précises. Il est à noter que la fréquence de l'apparition de la photographie dans chaque texte n'influe en rien sur la capacité que possède cette dernière à établir le lien mentionné entre la représentation du passé et l'image. Il ne s'agit pas de déterminer lequel des quatre auteurs aurait davantage usé de ce procédé littéraire, mais plutôt de cerner les implications épistémologiques de ce lien dans chaque texte.

Dans *L'Amant*, Duras se sert d'une photographie qui n'existe pas à l'origine de son entreprise de représentation du passé. Cette photographie n'existe ni dans le texte, ni dans le monde réel, elle n'a jamais été prise, comme le dira l'auteur; elle n'existe que dans la

possibilité d'avoir existé. Elle aurait pu être prise ou non. Duras choisit la traversée du Mékong pendant laquelle elle fera la connaissance de l'amant chinois pour arrêter le moment du souvenir. La durée de cette traversée où la jeune fille, accoudée sur le bastingage du ferry, sera offerte au regard de l'amant chinois sera réduite à un instantané contingent, c'est-à-dire à une possibilité d'immobilisation du temps. Duras écrit:

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée.¹²

Cette différence, cette contingence, aura une grande importance dans cette analyse. Cette image "trop mince" et fugitive constitue l'épicentre du processus d'anamnèse. Elle sert en quelque sorte de rappel, de guide absent et aveugle à travers les méandres de la mémoire. La photographie chez Duras est un thème récurrent, voire obsessionnel. L'auteur l'a souvent abordé, soit sous forme d'essai ou dans ses œuvres de fiction/autobiographie. Les considérations de l'auteur, parfois à la limite du regard théorique, joueront un rôle important dans ce chapitre voué à la photographie. Il est à noter que les biographes de Duras, après l'étude des manuscrits laissés par la défunte, ont découvert que le titre de travail de *L'Amant* fut pendant longtemps «*La photographie*

¹²Duras, Marguerite *L'Amant*, Les Éditions de Minuit, Paris 1984, 17.

absolue».¹³ Les considérations mercantiles de l'édition ont voulu que l'importance de la «photographie qui n'existe pas» soit occultée.

Pour Hein cependant, la photographie est un phénomène plus tangible, son sens allégorique étant aussi beaucoup plus clair. La narratrice, Claudia, pratique la photographie amateur, de la prise de vue au développement; cette activité est solitaire et personnelle. Les prises de vues se limitent à des natures mortes. Une fois les épreuves développées et imprimées, elles aboutissent dans un tiroir d'où elles ne ressortiront jamais. Personne ne posera les yeux sur les épreuves de Claudia, elles resteront pour ainsi dire des natures mortes. Hein offre ici un terrain très fertile pour cette analyse. Il s'agira de démontrer comment la photographie, par un procédé de style, devient une représentation de l'oubli chez Claudia, et, par extension, chez tout peuple soumis à un régime autoritaire s'étant donné pour mission de contrôler la mémoire collective. Il sera nécessaire de séparer l'activité photographique de Claudia en deux mouvements. D'abord, s'amorce le choix des prises de vue décrit par la narratrice:

Les positions artificielles que prennent les gens sur les photos me gênent. Les arbres restent ce qu'ils sont. Ils n'essayent pas de mentir en donnant une image favorable d'eux-mêmes. En tout cas, seuls m'intéressent les lignes, les horizons, les alignements, les données simples de la nature, et tout ce qui est repris par la nature.¹⁴

Ce procédé d'exclusion de toute vie humaine de l'image photographique dément une volonté d'effacement de l'être et introduit de manière évidente le thème de l'effacement

¹³ Adler, Laure, *Marguerite Duras*, Éditions Gallimard nrf, Paris, 1998, 81.

¹⁴ *L'Ami étranger* 99.

et de l'oubli comme il en sera question plus loin. Ensuite, le procédé de développement des épreuves sera mis à l'étude. Ce procédé est commenté par la narratrice:

J'aime l'instant où, dans la chambre noire, l'image, dans le révélateur, apparaît lentement sur le papier blanchâtre. C'est pour moi un instant où je crée, un instant où je fais naître quelque chose. On passe doucement d'une blancheur vide à quelque chose d'encore indéfinissable et on se laisse surprendre par le changement continu des formes. Le lent devenir d'une œuvre. Une germination, que je provoque, qu'il m'est loisible d'interrompre.

¹⁵

De toute évidence, cette activité prend chez la narratrice une valeur hautement symbolique, valeur qui permettra de mieux comprendre l'écriture de l'oubli chez Hein en tant que rituel avorté de la mémoire.

Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, la photographie devient aussi objet d'étude pour l'auteur. Kundera livre le récit de Tamina, émigrée Tchèque en France après le Printemps de Prague. Ayant traversé la frontière yougoslave en secret avec son mari, elle se retrouve sans moyens en France. Devenue veuve suite au décès subit de son époux, elle n'a pour tout souvenir de lui qu'une petite photographie de passeport écornée. Elle entreprend des démarches auprès de sa belle-mère restée à Prague pour récupérer quelques effets personnels, dont une collection de photographies et des lettres que les époux s'étaient échangées. La belle-mère refuse de coopérer et Tamina passe par différents stades dans son effort de reconstruction du passé. Un nouveau sens de l'oubli naît de ce processus et c'est

¹⁵*L'Ami étranger* 100.

justement cet état d'oubli onirique total, où Tamina se retrouvera à la fin du récit, qui est intéressant pour cette analyse. La photographie et les lettres jouent dans ce cas un rôle d'appui au processus d'anamnèse, sans lequel la représentation du passé serait impossible. Il ne s'agit pas seulement pour Tamina de baser une représentation du passé sur une trace disponible, visible, mais bien de retrouver cette trace avant de pouvoir procéder à la contemplation du passé. En l'absence de cette trace, la protagoniste entreprend de recréer une image mentale des photographies et une réécriture des lettres disparues. On observe donc l'apparition de deux pôles de distanciation au sein du récit. Le passé devient double représentation. De plus, Kundera livre à maintes reprises, dans *L'Immortalité* et *L'Insoutenable légèreté de l'être*, des réflexions précieuses sur le rôle de la photographie dans la narration. Souvent, la photographie et ses divers usages servent de tremplin à ses réflexions sur l'histoire du totalitarisme. L'analyse de la photographie chez Kundera prendra en considération des différences épistémologiques importantes. Il faut d'abord mentionner que la photographie dans ce cas ne forme pas une thématique centrale au récit: la photographie sert de mise en situation, d'exemple allégorique au fonctionnement de l'oubli. Elle est pour ainsi dire marginale et s'inscrit dans une tentative de réflexion sur la représentation du passé des personnages au même titre que les lettres de Tamina. Enfin, les photographies ne sont jamais décrites mais plutôt mentionnées en passant, dans le cadre d'une réflexion générale sur le rôle de la mémoire collective et de son pendant romanesque, la mémoire personnelle.

À l'instar de Kundera, Wolf se sert des implications épistémologiques de la photographie dans un but très large de réflexion sur les liens entre la mémoire personnelle et la mémoire collective. La narratrice allemande de *Trame d'enfance* effectue un retour dans une zone géographique perdue, un territoire du passé, ce qui peut impliquer par procédé de style un retour dans le temps, puisque ces territoires n'existent que dans des récits — souvenirs personnels et histoire collective — qui eux-même appartiennent au passé. La Pologne de la narratrice devient le passé de l'Allemagne dans la mesure où ce qu'elle cherche lors de ce voyage n'est pas la terre même, mais les événements qui s'y sont déroulés. Le voyage, insignifiant en terme de distance mais significatif dans le contexte de la représentation historique des années 1930, devient l'allégorie d'une visite de la mémoire en tant que territoire géographique à explorer. Devant l'absence de souvenirs palpables, la narratrice se voit forcée de consulter les journaux archivés de l'époque dans les bibliothèques institutionnelles de l'ex-RDA. Elle y retrouve des articles et des photographies qu'elle commente et oppose à son souvenir personnel, découvrant un gouffre entre la mémoire officielle de l'ère nazie et ses souvenirs personnels. À la manière de Tamina, la protagoniste de Kundera, Wolf tente de combler la disparition des photographies des années 1930 par une description précise des images.

Une photo montre Bruno et Charlotte Jordan, tous les deux vêtus de leur blouse blanche d'épicier, le jour de l'inauguration du magasin, devant leur nouvelle maison. Bruno a trente-neuf ans, sa femme Charlotte trente-six, leur vie n'est que peine et besogne; leurs enfants, tous les deux en bonne santé et vigoureux, sont âgés respectivement de sept et quatre ans.¹⁶

¹⁶ *Trame d'enfance* 185.

Il faut noter ici que toutes les photographies de la famille sont disparues à la fin de la guerre. La narratrice reconstruit la composition d'un bon nombre d'images qui ont existé. Il y a donc un second niveau à cette reconstruction. Comme chez Kundera, le matériel de la mémoire doit être tout d'abord décrit afin d'acquérir une certaine autorité narrative. Dans quel but, pourrait-on se demander, la narratrice d'une œuvre se voulant autobiographique voudrait-elle décrire des photographies dont elle ne peut qu'assurer l'existence dans un passé connu d'elle seule? Encore une fois, la photographie devient un procédé narratif voué à dévoiler les rouages de l'oubli et de la mémoire dans le contexte d'un effort de réminiscence. C'est à la question de valeur des images photographiques qu'il faudra répondre.

Il s'agira donc de cerner les implications théoriques de ces occurrences sur le sujet de l'oubli. Une approche théorique abordant la photographie sous un angle neutre, indépendant des manifestations du phénomène photographique dans les œuvres approchées sera proposée. Les résultats de ces réflexions seront par la suite opposés aux quatre cas d'occurrence de la photographie précisés plus haut.

Présence et absence de l'image dans la narration. Le cas de *Trame d'enfance*

Comme il en a déjà été question, les auteurs effectuent des pauses narratives photographiques qui interrompent le flot narratif de l'anamnèse. Ces pauses, placées stratégiquement dans le contexte de l'écriture du passé, ne sont pas innocentes. Elles commandent un arrêt de l'action et proposent un point de départ nouveau à la réflexion du lecteur sur l'entreprise de représentation du passé. Une parenthèse sur la dynamique de la lecture s'impose ici. En effet, le passage du code de l'écrit à celui de l'image ne se fait pas sans conséquences sur l'acte de lecture et malgré le fait que les images n'apparaissent pas au lecteur, les pauses narratives pendant lesquelles la description des images photographiques est offerte font effet de coupure dans la lecture, coupure qui sera le centre de la réflexion sur la représentation du passé.

La pause narrative dans *Trame d'enfance* de Christa Wolf pourrait bien servir à illustrer cette coupure. À la fin du chapitre V, la narratrice met fin à autant de chapitres dédiés à la récapitulation des événements conduisant à la courte période d'avant-guerre entre 1938 et 1939. Entre les chapitres V et VI, une ellipse narrative transporte le lecteur du 1^{er} septembre 1936 au 22 mai 1937. Pour marquer la fin de cette période, la narratrice choisit l'ouverture du second magasin de son père, symbole de la prospérité familiale et nationale, indiquant au lecteur un certain parallélisme entre ce qu'il connaît de l'histoire allemande¹⁷ et l'histoire personnelle de la narratrice. Cette coupure prend la forme figée

¹⁷Encore faut-il ici prendre pour acquis que le lecteur soit au courant de la situation économique en Allemagne à la fin des années trente. Le lecteur «informé» placé sur la ligne du temps quelque part au milieu des années 1970 sait que cette courte période de

d'une photographie. «Une photo montre Bruno et Charlotte Jordan...»¹⁸ De l'origine et de l'authenticité de cette photographie on ne sait rien d'autre que ce que Christa Wolf veut en laisser savoir. Sa seule évocation écarte le questionnement sur son emplacement et son existence réelle et matérielle. Là où il faut s'arrêter, c'est à la pause introduite par le mot «photographie». Cette pause se transforme en portrait de fermeture d'une division narrative qui indique au lecteur qu'à partir de ce moment, les choses changeront, qu'elles deviendront autres. L'imminence de la guerre connue du lecteur fournit à la photographie de famille la capacité de stopper le récit en un instantané figé. Ce phénomène de coupure dans le récit narratif prend dans la tentative de représentation du passé une importance capitale. Il s'agit de comprendre que Wolf quitte le mode de la narration pour immobiliser le récit sans doute dans le but de faire sentir au lecteur la possibilité que les choses auraient pu en rester là, que cet instant aurait pu rester à l'infini, se reproduire. Elle met par cette fixation une certaine vision du passé à l'abri de transformations et l'offre comme preuve irréfutable de la persistance de la mémoire. Tout en respectant l'ordre chronologique des

prospérité précédant la guerre ne durera pas, il sait aussi que cette prospérité a été le fruit d'une série de politiques économiques qui évoluaient vers un conflit armé certain. La question n'est pas ici de juger de la causalité des politiques économiques nationales-socialistes, mais plutôt de comprendre que le lecteur sait qu'il y a là une coupure historique. Le lecteur sait que cette description de la stabilité économique et politique passagère de l'Allemagne en 1936 est accompagnée d'un «mais ce qui devait arriver arriva» avec lequel la narratrice joue consciemment. Cette fatalité historique sous-entendue ne peut cependant être exprimée dans la narration par crainte d'enfreindre les règles de l'anticipation. Il s'agit pour Wolf de présenter un suspense qui n'en est pas un en respectant l'ordre chronologiques des événements historiques.

¹⁸*Trame d'enfance* 185.

événements historiques, elle écrit en toute conscience que l'ordre narratif est déjà connu des lecteurs. Il faut revenir au fait que cette fixation photographique — et par conséquent mécanique — n'a lieu que par le truchement d'un code culturel de lecture sous-entendu, une sorte de co-texte, commun au lecteur et à l'auteur. Ce code se laisse appréhender aisément en le rapprochant de ce que Marshall McLuhan écrivait dans *Understanding Media*:

To the student of media, the fact that "normal" right-side-up vision is a translation from one sense into another is a helpful hint about the kinds of activity of distortion and translation that any language or culture induces in all of us. Nothing amuses the Eskimo more than for the white man to crane his neck to see the magazine pictures stuck on the igloo walls. For the Eskimo no more needs to look at the picture right side up than does a child before he has learned his letter on a line. Just why Westerners should be disturbed to find that natives have to learn to read pictures, as we learn to read letters, is worth consideration.¹⁹

La rupture présentée dans *Trame d'enfance* entre la narration du texte et la mention d'une photographie qui met fin à cette narration est le produit d'un code précis de communication. Le message donné au lecteur ne peut être compris que par un lecteur initié et sensibilisé aux médias, par un lecteur conscient du phénomène de stratification vieillissante de la photographie. Empruntant à l'écriture encyclopédique de l'histoire, Wolf termine l'élaboration narrative des années menant à la guerre par un instantané. Outre ce code de coupure employé sciemment par l'auteur, cet exemple propose un problème central à l'analyse: cette photographie est invisible. Elle n'existe que par sa mention, et,

¹⁹McLuhan, Marshall *Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT Press Edition, Cambridge Massachusetts, 1964, 191.

malgré cette absence, elle est censée accomplir le même travail cognitif que si elle avait existé. L'instant contemplatif est reconstruit chez le lecteur qui attendait cette pause pour saisir le signal de la fin d'une époque, d'une transition vers une autre. Ainsi fonctionne l'instant photographique dans son absence dans le texte de Christa Wolf.

Le processus de lecture de l'acte photographique dans le roman de Wolf rejoint de manière évidente l'emploi que l'on fait des photographies dans le documentaire historique, c'est-à-dire que la relation entre le texte et l'image, essentielle à la production de sens selon Barthes, est directe et s'emploie à dénoter plutôt qu'à connoter. Cette production de sens se fait en deux temps: expliquer et montrer. Pour Wolf, il s'agit plutôt d'expliquer et de décrire, puisque cette photo restera toujours invisible au lecteur. Il est important de noter que cette photographie restera aussi invisible à l'auteur, puisqu'il s'agit d'un objet du patrimoine familial qui fut perdu lors de la fuite devant l'avance des troupes soviétiques à la fin de la guerre. À l'instar de Tamina dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, la narratrice de *Trame d'enfance* se voit obligée d'élaborer son anamnèse à partir d'une trace physique qui a déjà existé mais qui n'est plus. Et s'il fallait se poser la question quant à l'existence de cette photographie, s'il fallait se demander si Wolf ne l'a pas simplement inventée — à beau mentir qui vient de loin — , le résultat resterait le même. Il faut croire, puisque le roman affiche les couleurs de l'autobiographie, que cette photographie a vraiment été et son absence du texte ne fait que confirmer l'impertinence du questionnement sur son existence. Qu'elle existe ou non, son effet reste le même, il s'agit d'un emploi métaphorique de l'image

dans le but de créer un effet narratif qui rapproche l'écriture du roman autobiographique à celle de l'écriture du documentaire historique.

S'il fallait classer la photographie de la fin du chapitre cinquième de *Trame d'enfance* et celles qui sont décrites subséquemment dans le roman, il faudrait recourir encore une fois à une approche utilitaire, c'est-à-dire qu'il faudrait attribuer à ces photographies le genre associé à l'usage qui en est fait. Ces photographies font partie du patrimoine familial de la narratrice — en l'occurrence, du patrimoine de Christa Wolf — mais elles deviennent par allégorie représentatives d'une collectivité. Ainsi, la photographie des Jordan devient l'Allemagne, saisie avant le saut dans le néant de la guerre. Vision téléologique et vision prophétisante se réunissent dans cette image dont le sujet n'est autre que la narratrice elle-même. Cette photographie est une partie de la réponse à la question de Wolf posée à la fin du chapitre neuvième: «Comment sommes-nous devenus ce que nous sommes aujourd'hui?»²⁰ Le véritable sujet narratif de cette photographie est l'Allemande de 1973 portant un regard sur les Allemands de 1938, espérant trouver le lien qui la mènera du personnel (la famille Jordan) au collectif (la photographie-allégorie) à sa conscience présente au moment de l'écriture.

À la base de ce mouvement narratif inversé menant du présent au passé se trouve la rupture de la mémoire et la recherche de ce qui n'aurait pu être défini au moment de l'événement. En d'autres mots, l'oubli arrive à opérer un changement de type à cette photographie. C'est en effet par l'oubli de certains détails du passé que l'usage de cette

²⁰*Trame d'enfance* 321.

image devient incontournable pour la narratrice. Wolf avait besoin de confirmer la matérialité de la famille Jordan sur la ligne du temps. Comme moyen rhétorique, elle a usé du *cela a été et cela ne sera plus* barthésien, donnant du même mouvement naissance et mort aux Jordan, sachant peut-être que le lecteur éduqué à l'histoire déchiffrerait sans même s'en rendre compte une temporalité complexe. La photographie des Jordan rejoint ce que Wolf disait au quinzième chapitre sur les lieux de la mémoire.

Les sites où se sont déroulés des événements qui pèsent trop lourd dans nos vies ne peuvent se maintenir à la surface de la terre. Ils s'engloutissent dans nos mémoires et, là où ils [se] trouvaient (sic) vraiment, ils laissent de pâles et méconnaissables empreintes.²¹

La méconnaissable empreinte est le destin de tout événement (Ereignis) confié à l'anamnèse, cette photographie des Jordan s'inscrit dans cette liste des empreintes méconnaissables qui, à jamais, se doivent d'être appuyées par des béquilles rhétoriques dont la photographie est un bon exemple.

²¹ *Trame d'enfance* 498.

La photographie en tant que rituel chez Hein.

Christoph Hein propose une vision de la photographie qui s'enracine dans le contexte d'une réflexion profonde sur l'activité du souvenir. Les photographies de la narratrice sont des natures mortes qui sont choisies selon un principe d'exclusion. Elle élimine des prises de vue tout ce qui pourrait rappeler l'être humain ou le vivant. Il en résulte une vaste collection de paysages, d'arbres morts, de ruines. Il ne faut pas oublier que la photographie a pour but de doter d'une mémoire, de recenser le passage de ce qui ne sera plus. Les photographies de Claudia intemporalisent le sujet photographié en ne permettant qu'à des images éternelles et toujours déjà mortes de faire partie du cadrage. Le fait qu'elles soient en noir et blanc annule davantage la possibilité d'en faire des points de repère pour un quelconque récit²². Il y a donc d'emblée l'absence d'un discours entourant la photographie chez Hein. Pour reprendre les paroles de la narratrice: «Les arbres restent ce qu'ils sont. Ils n'essayeront pas de mentir en donnant une image favorable d'eux-mêmes.»²³ Il serait possible de dire que ce qui ne peut parler ne peut ni dire la vérité ni mentir. Si la photographie possède le pouvoir d'authentification du souvenir, si elle confirme la présence de l'événement, il faut en conclure que la mémoire de Claudia n'est qu'un néant de natures mortes sur différents tons de gris. Dans ce cas assez particulier, aucun discours n'entoure

²²Ce problème s'explique par le fait que la narratrice a accès à la photographie couleurs mais qu'elle choisit quand même de faire des photographies en noir et blanc. Il devient donc plus difficile pour le récepteur de classer les photographies d'après l'apparition de la photographie en couleurs.

²³*L'Ami étranger* 99.

la photographie. Elle ne sera ni commentée, ni exposée, elle aboutira dans des tiroirs. Elle restera pour toujours la possibilité du souvenir, la bande magnétique sur laquelle on aurait enregistré le silence.

En l'absence de tout discours porteur de sens, la photographie qui, selon Barthes, devrait connoter plutôt que dénoter, devient garante d'une dénotation parfaite. Le sujet renvoie à lui-même. La photographie ne devient qu'une expression de sa potentialité de représentation du passé. En conséquence, toute temporalité s'en trouve évacuée.

Ainsi, le développement des photographies de Claudia répond à un besoin de diriger, de maîtriser. Elle oppose ce sentiment de pouvoir à l'impuissance qu'elle a éprouvée lors de ses deux grossesses interrompues par avortement. L'arrivée de ses enfants aurait provoqué une évolution dans le cours des choses et Claudia mentionne à plusieurs reprises sa crainte du changement et le confort irremplaçable de sa routine quotidienne. Par exemple, elle a peur de renverser quelqu'un avec sa voiture pour la simple raison que l'accident pourrait avoir comme conséquence de changer le cours de son existence. Le développement des épreuves lui donne l'occasion de contrôler un processus innocent qui ne l'oblige à rien. Cette notion de contrôle sur l'objet du passé rejoint ce que Susan Sontag mentionnait sur la capacité de la photographie d'acquérir le contrôle sur l'objet photographié en le reproduisant à l'infini. Claudia contourne les implications psychologiques de cette activité de la manière suivante:

Bien que je ne fasse des agrandissements que de quelques négatifs, j'ai déjà cinq tiroirs bourrés de photos. Je ne sais pas ce que je vais en faire. Je n'ai pas envie de les exposer et je ne les montre à personne. Que signifie tout

cela, je n'en sais rien. Ce ne sont pas des questions que je me pose. Il ne me serait pas possible d'y répondre. J'ai peur que ce genre de questions me mette moi-même en question.²⁴

L'analyse de la thématique de la photographie dans *L'Amant* pourra s'intéresser au contenu de la photographie, qu'elle existe ou non. On se souvient, Duras se servait d'une photographie qui n'a pas été prise pour élaborer son récit du passé. Dans ce contexte, le contenu potentiel de l'image photographique déterminait la manière d'appréhender le passé. Une analyse qui accorderait la même importance au contenu de l'image photographique dans *L'Ami étranger* passerait à côté du sens même et du rôle de ces images. Il est cependant possible de faire avancer l'analyse en soulignant justement l'importance de cette absence de contenu de l'image photographique.

Claudia photographie la nature pour ne pas avoir à photographier des gens. La nature ne change pas, ces photographies n'entreront jamais en conflit avec la mémoire collective. Le choix des paysages ne reste pas sans rappeler le cas d'August Sander qui vit son catalogue photographique de visages allemands *Anlitz der Zeit* interdit et détruit par les nazis en 1934 parce que son projet ne correspondait pas aux buts de l'esthétisme nazi.

They [the Nazis] had created the mask of the Aryan hero and his female consort, and they struggled to fit these visages upon the "faces" of Germany. The trouble was that anyone could look around and see Sander's faces everywhere: Nazi physiognomy was evident only in propaganda films

²⁴ *L'Ami étranger* 99.

and posters. Banned, declared an antisocial parasite, Sander was forced to abandon his project, and so he turned to landscape photography.²⁵

Cette réorientation du photographe vers des sujets non-humains mérite une grande attention. Dans cette perspective, Claudia comprend le dangereux potentiel de la photographie et réalise ses prises de vues en conséquence. L'écriture de l'oubli ressemble à ces dimanches où Claudia se promène dans la nature pour immortaliser des arbres et du bois mort dans la mesure où il est possible et permis de narrativiser le passé tant et aussi longtemps que les conséquences de cette narration ont été au préalable pesées et anticipées. Claudia obéit toujours à l'impératif du silence de l'oubli collectif. Cet impératif vide le système de représentation photographique de son contenu signifiant et de sa fonction de rappel du passé. Le contenu devient une image en noir et blanc sans âge et impossible à relier à un élément du réel parce que trop imprécise. Hormis Claudia, personne n'est en mesure d'authentifier ces photographies et d'organiser une mise en intrigue à partir de celles-ci. Ces images ne servent à rien sauf peut-être à métaphoriser l'attitude de la narratrice face au matériel de son passé. La prise de vue chez Claudia est une autre tactique pour banaliser l'importance du passé et pour éviter la réflexion qui pourrait remettre toute son existence en question. Ainsi les buts de l'écriture de l'oubli sont atteints dans l'effacement de la trace qui pourrait servir à l'élaboration du récit du passé. Hein évacue le contenu et ne garde que la forme, le système vidé de ses éléments

²⁵August Sander, *Photographs of an Epoch, 1904-1959*, Commentaire historique de Robert Kramer, An Aperture Monograph, Millerton, N.Y., 1980, 13.

signifiants par opposition à Duras qui invente la surface d'inscription du passé. Si la photographie est chez Duras une synecdoque inversée, qui annule la possibilité de représenter toute une période de sa vie en une seule image, les photographies de Claudia, elles, représentent le vide du passé de la narratrice et confirment, par leur nombre, l'immobilité et l'absence causées par l'oubli. L'immensité de l'absence est inscrite dans la multiplicité des clichés figés de Claudia. Le développement des épreuves devient pour Claudia une activité qui ritualise l'acte du souvenir. Les photographies une fois imprimées sont rangées dans une armoire pour ne plus jamais être regardées. Le développement des épreuves prend beaucoup plus d'importance que la prise de vue dans le récit. Claudia s'attarde longtemps sur le plaisir de transformer son appartement en laboratoire de photographe. Isolée complètement du reste du monde, elle se livre à cette activité pendant tout un week-end pour ensuite se débarrasser du résultat en cachant les images dans une armoire. Tel le voyage à G.²⁶, le développement de ces photographies n'apporte rien à la narratrice. Il ne s'agit que d'un rituel d'anamnèse futile et insensé dont la menace potentielle est désamorcée par sa ritualisation. Le rituel du souvenir et le développement des épreuves deviennent deux activités menées selon le besoin commun d'éviter les remises en question par une introspection trop profonde de leurs significations intrinsèques. Le rituel doit être compris ici comme une action exécutée de manière ponctuelle — les expéditions dominicales — et sensée donner au sujet l'accès à une dimension spirituelle déterminée,

²⁶Le voyage à G. de la narratrice fera l'objet d'une étude plus approfondie au chapitre quatrième. Il s'agit du voyage de Claudia vers sa ville natale dans le but inavoué de renouer avec son passé.

dans ce cas l'accès à la mémoire du passé. Le rituel photographique de Claudia reste inopérant, mort-né par la volonté même de la narratrice qui, comme il le sera démontré plus loin, procède au sabotage de la représentation du passé.

La séparation des activités entourant la photographie dans *Drachenblut* en deux mouvements, c'est-à-dire prise de vue et développement, prend son sens si elle est placée dans le contexte de l'élaboration de la mémoire collective par rapport à la mémoire personnelle. Claudia profite de promenades dominicales pour s'éloigner de Berlin et, dans la solitude, faire des photos de la nature brandebourgeoise. Après la rencontre de Henry, cet amant distant et froid qui sera la seule perturbation dans la vie parfaitement réglée de Claudia, elle ne jouira plus de sa solitude habituelle lors de ses expéditions de photographie. L'activité d'enregistrement des images est soudainement perturbée par l'arrivée d'un témoin dans le décor. La présence d'Henry ne lui permet plus de se déplacer à sa guise et l'après-midi de prise de vue se solde par un échec. C'est à cette occasion qu'Henry décide de lui annoncer qu'il est marié et père de deux enfants. Claudia, hébétée, ne réagit pas. Dans un long monologue intérieur elle résume sa rage, mais la contient pourtant, obéissant à une injonction énoncée dans son enfance. Henry la possède sauvagement dans l'herbe dans un acte où elle ne ressent rien qu'une distance infranchissable qu'elle décrit comme suit:

Il m'attrapa par l'épaule et se jeta sur moi. Nous tombâmes sur le sol humide. Je sentis dans le dos quelque chose de dur, peut-être une racine d'arbre. Ou un objet que quelqu'un avait jeté. Il arracha mes affaires et je m'accrochai à lui. Sa bouche était près de mon oreille. Il était essoufflé. Et toujours la même question: Pourquoi ris-tu? Il retroussa ma robe et tira sur

ma culotte. J'enfonçai mes doigts dans sa nuque. Devant mes yeux dansait une branche aux feuilles pâles et ternes. Je sentis les larmes me couler dans l'oreille. Et toujours cette branche, vert pâle, traversée par des lumières et les ombres brunâtres de la forêt. Ombre et lumière, clair obscur, premier plan et arrière plan, la fraîcheur de la terre, la racine d'un arbre qui me frotte et me blesse le dos. ²⁷

Ce passage fait un double écho à la description des prises de vue de la narratrice.

De tous les passages où sont décrits les ébats du couple, celui-ci se démarque par sa violence et son intensité. Mais Claudia, même au cœur de l'intimité la plus absolue, même lorsqu'elle a à sa portée Henry, laisse son regard se perdre dans la contemplation photographique des détails d'une nature morte. Dans la description du champ de vision on remarque l'absence béante du corps d'Henry qui, même s'il réussit à s'emparer de Claudia, reste absent de sa vision. Il est légitime d'affirmer que la thématique de la photographie chez Hein constitue une allégorisation des rapports qu'entretient Claudia avec le reste du monde: touchée mais jamais atteinte et toujours aveugle. Si Claudia n'enregistre rien de compromettant avec ses paysages, elle recourt au même stratagème pour garder Henry hors de sa réalisation et de l'actualisation de la réalité. Ce qui n'est pas enregistré ne peut être rappelé, ce qui ne peut être rappelé ne causera pas de cauchemars. L'oubli devient mécanisme de défense, l'oubli est là, chez Hein parce qu'il ne peut en être autrement. Son personnage ne refuse la possibilité de l'anamnèse en faisant de la mémoire un espace gris d'où aucune figure menaçante, aucun monstre du passé ne peut émerger. Cet abîme où la

²⁷*L'Ami étranger* 69.

narratrice fixe son regard devient l'œil de l'appareil, ce regard qui, comme l'explique Régis

Durand est réfléchi par le sujet de la photographie:

Dans la photographie, la coupure est constitutive, première: c'est un prélèvement instantané. Mais qui prélève quoi? On dit: le photographe prélève un fragment du monde (un cadre). Mais on pourrait dire aussi bien: le dehors prélève un fragment de moi, il attire au dehors une partie du dedans, de ma pensée, de mon état.²⁸

Cette dernière remarque s'inscrit parfaitement dans le contexte de l'écriture de l'oubli dans la mesure où la narratrice, lorsqu'elle cadre ses natures mortes, se cadre en quelque sorte dans ce décor vide, au risque d'ignorer jusqu'à l'homme qui l'étreint.

Le prélèvement de certains fragments du monde comme activité rituelle n'est certes pas un danger en soi. Certains fragments cependant transportent avec eux des risques et le désintérêt manifesté par Claudia pour toute trace humaine lors de la prise de vue apparaît clair. L'auteur donne une piste importante pour la compréhension de ce désintérêt du sujet humain pendant la description du voyage à G. Chez Hein, l'écriture de l'oubli s'élabore sur le mode du silence. Claudia entreprend un voyage à G. avec un but imprécis. La visite de la ville où elle a grandi comme lieu de la mémoire, se transforme en un processus d'anamnèse qui devrait éclairer sa distanciation avec la société est-allemande. Dans une chambre d'hôtel où elle est descendue avec Henry, Claudia se remémore l'arrivée d'un char russe dans G., alors qu'elle fréquentait encore l'école primaire.

²⁸Durand, Régis *Le Regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, Éditions de La Différence, Paris, 1990, 20.

Aucun élève ne posa de question et les professeurs se turent également. Je ne comprenais pas pourquoi on ne devait pas en parler. Mais comme effectivement aucun adulte ne parla du tank, je me rendis compte que même une conversation pouvait être dangereuse. Je sentis que les adultes avaient peur de parler entre eux. Et je me tus afin de ne pas les obliger à parler. J'avais peur qu'après leur avoir imposé une conversation dont le sujet eût été l'un de leurs tabous et les avoir ainsi importunés, des personnages malades, répugnants et atteints de maladies vénériennes, viennent me poursuivre jusque dans mes rêves. J'apprenais à me taire.²⁹

Le passage tiré de *Drachenblut* peut être considéré comme la pierre angulaire du récit. Ce qui est mis en lumière dans le cas de Claudia, c'est le passage du fragment vers l'oubli. Elle se souvient du moment où elle a commencé à oublier, où elle a cessé d'enregistrer pour ne pas avoir à se rappeler. C'est à ce moment que les codes de l'oubli personnel et collectif s'entrecroisent. Il ne s'agit pas d'un processus introspectif comme chez Duras qui se limite à l'histoire d'un seul sujet et à l'interaction de textes émanant d'un seul auteur, mais de la rencontre de deux mémoires et de deux oublis: ceux de la RDA et ceux de Claudia. Cette tension persiste tout au long du récit et conditionne la représentation, plus précisément, la non-représentation du passé. Claudia met le doigt à l'endroit où ce qu'elle aurait pu et aurait voulu enregistrer entre en conflit avec ce qu'elle a eu le droit d'enregistrer. Les règles de l'oubli collectif ne sont pas clairement définies pour l'observateur de l'événement. Ce qui peut être rappelé n'est pas clair et le meilleur moyen d'éviter les conséquences d'un conflit entre la mémoire collective et la mémoire personnelle est de ne rien enregistrer.

²⁹*L'Ami étranger* 139-141.

Quoi qu'il en soit, l'incident de l'arrivée du tank dans la ville de G. propose une explication de l'usage de la photographie en tant qu'outil narratif dans *L'Ami étranger*. Il est maintenant possible de définir le rôle de cet outil dans l'écriture de l'oubli chez Hein. Il s'énonce comme suit: la photographie est allégorisée en tant que négation d'elle-même. Ne contenant rien que des natures mortes, elle n'implique aucun lien idéologique ou temporel. Elle ne peut inculper son propriétaire de quelque tendance subversive que ce soit. Elle ne peut être fixée à aucun texte autre que ce qu'elle exprime en soi, c'est-à-dire une représentation grise d'une nature impossible à accuser. Hein propose donc une subversion de la photographie dans la mesure où celle-ci est réduite à une série d'images sans significations, à un groupe de clichés qui ritualisent l'effacement de la trace. Le fait que cette opération ait des motivations politiques profondes sera exploré dans les chapitres subséquents.

La reconstruction de la trace effacée chez Kundera

Milan Kundera offre dans *Le Livre du rire et de l'oubli* un nouvel usage et par là même une nouvelle subversion des caractéristiques de la photographie telles qu'elles ont été énoncées plus haut. Le recueil de nouvelles composé autour du thème de la mémoire et de l'oubli s'ouvre par un récit intitulé *Les lettres perdues*. Il s'agit ici de réflexions sur la photographie pouvant servir à éclairer le récit de Tamina dont il a été question plus haut. Ce récit s'ouvre sur l'histoire d'une photographie.

En février 1948, le dirigeant communiste Klement Gottwald se mit au balcon d'un palais baroque de Prague pour haranguer les centaines de milliers de citoyens massés sur la place de la Vieille Ville. Ce fut un grand tournant dans l'histoire de la Bohême. Un moment fatidique comme il y en a un ou deux par millénaire. Gottwald était flanqué de ses camarades, et à côté de lui, tout près, se tenait Clémentis. Il neigeait, il faisait froid et Gottwald était nu-tête. Clémentis, plein de sollicitude, a enlevé sa toque de fourrure et l'a posée sur la tête de Gottwald. La section de propagande a reproduit à des centaines de milliers d'exemplaires la photographie du balcon d'où Gottwald, coiffé d'une toque de fourrure et entouré de ses camarades, parle au peuple. C'est sur ce balcon qu'a commencé l'histoire de la Bohême communiste. Tous les enfants connaissent cette photographie pour l'avoir vue sur les affiches, dans les manuels ou dans les musées. Quatre ans plus tard, Clémentis fut accusé de trahison et pendu. La section de propagande le fit immédiatement disparaître de l'Histoire et, bien entendu, de toutes les photographies. Depuis, Gottwald est seul sur le balcon. Là où il y avait Clémentis, il n'y a plus que le mur vide du palais. De Clémentis, il n'est resté que la toque de fourrure sur la tête de Gottwald. ...la lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l'oubli.³⁰

Kundera amène d'emblée le lecteur à s'attarder à la possibilité pour la photographie de figer la trace et de rendre impossible l'oubli. En effet, même si la section de propagande

³⁰ *Le Livre du rire et de l'oubli* 13-14.

a réussi à expurger l'image de Clémentis de la représentation du passé, sa toque de fourrure, elle, vient remplir par synecdoque son absence et confirmer le pouvoir de représentation de l'image photographique. Cette occurrence de la photographie vient confirmer le pouvoir du média, elle s'impose comme la trace indélébile de l'être malgré les efforts de manipulation idéologique. Ainsi cet exemple ne subvertit-il en rien les fonctions fixatives de la photographie en ce sens qu'elle est témoin fidèle de *ce qui a été*. Là où cet usage de la photographie devient pertinent dans cette étude de l'écriture de l'oubli, c'est dans le conflit entre le discours qui entoure la photographie et ce que le cadrage de la photographie rend véritablement. Le sens que le discours propagandiste des manuels d'histoire avait réussi à produire, fixer et maintenir est dévoilé par l'explication de Kundera. Ceci vient prouver encore une fois l'étroite interdépendance entre le discours et l'image et l'impossibilité pour la photographie de produire un système de signes cohérent et capable de représenter l'événement.

Usant d'un stratagème semblable, Kundera reprend le motif photographique dans le récit de Tamina. La protagoniste principale du récit a subi une coupure abrupte de son passé. Exilée, veuve, sans le sou, sa vie se résume à servir des cafés et à prêter l'oreille aux confidences des clients du restaurant miteux où elle travaille. Le reste de son temps est consacré au travail de reconstruction du souvenir de l'image de son époux. En l'absence de la trace tangible que la photographie pourrait offrir, elle a recours à un procédé de reconstruction qui a pour point de départ une mauvaise photographie du défunt.

Elle n'avait de son mari que la photographie de son passeport, toutes les autres photos étaient restées à Prague dans l'appartement confisqué. Elle regardait cette pauvre image tamponnée, écornée, où son mari était pris de face (comme un criminel photographié par l'Identité judiciaire) et n'était guère ressemblant. Chaque jour elle se livrait devant cette photographie à une sorte d'exercice spirituel: elle s'efforçait d'imaginer son mari de profil, puis de demi-profil, puis de trois quarts. Elle faisait revivre la ligne de son nez, de son menton, et elle constatait chaque jour avec effroi que le croquis imaginaire présentait de nouveaux points discutables où la mémoire qui dessinait avait des doutes.³¹

À l'instar de la photographie de Clémentis, la photographie de l'époux offre une trace nettement insuffisante pour éveiller et rendre un souvenir adéquat à Tamina qui se trouve dans un état d'esprit marqué par le désir et la mélancolie. Un désir de récupération du passé reste inassouvi et provoque une substitution du souvenir par l'élaboration d'un passé sur les bases des traces encore disponibles. Tel l'archéologue et l'historien, Tamina bute sur l'impossibilité de représenter hors de tout doute la chose ou l'événement. Dans ce cas précis, la supposition de Susan Sontag selon laquelle la photographie permet une prise de contrôle du sujet sur le matériel du passé est sérieusement mise en doute. La photographie de passeport ne constitue qu'une trace trop mince, trop fugace pour que la présence tridimensionnelle et multisensorielle du sujet soit rendue³². Et c'est là justement que la photographie, en tant que lien avec le passé, annule sa possibilité de re-présenter.

³¹ *Le Livre du rire et de l'oubli* 134-135.

³² À ce propos, il faut souligner une particularité importante du sujet que constitue l'époux défunt. Ce que Tamina tente de récupérer des strates de la mémoire est à la fois l'être et l'événement. L'être en tant que matérialisation d'une chose ayant été là, l'événement en tant que relation dynamique entre deux êtres, l'un ayant disparu. La photographie en tant que trace n'arrive dans ce cas à ne rendre que l'intuition de l'un et de l'autre.

Pour revenir à ce que Barthes disait sur la nature de l'image photographique, elle permet le figement de l'instant et l'élimination de la durée, opération rendant aporétique l'expérience de l'être avec son environnement. La trace de la photographie chez Kundera ne constitue qu'une amorce à une reconstruction toujours déjà fausse. Dès que Tamina tente de reconstruire le défunt dans sa totalité, le doute s'installe chez elle. De là à conclure que toute représentation du passé sur la base d'une photographie est erronée il n'y a qu'un pas qu'il ne convient pas de franchir. En effet, cette trace, cette ombre que constitue la photographie de l'époux est, comme il en a été question plus haut, un emploi allégorique, un outil narratif qui tend à un but bien précis. Ce but, dans le cas de Kundera sera discuté plus loin dans le contexte d'une discussion sur la coexistence de la mémoire collective et de la mémoire personnelle.

Là ne se termine pas l'usage de la photographie dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. À défaut de pouvoir rendre l'événement, Tamina procède à un processus de reconstruction en établissant des ressemblances avec des sujets existants. Puisque la trace photographique de son époux ne sert qu'à confirmer l'oubli de son image, elle s'en remet à des sujets vivants dont elle modifie l'image pour les rendre similaires à ce qu'elle croit être le souvenir de son mari.

Quand elle était assise en face d'un homme, elle se servait de sa tête comme d'un matériau à sculpter: elle la regardait fixement et elle refaisait en pensée le modelé du visage, elle lui donnait une teinte plus sombre, y plaçait les taches de rousseur et les verrues, rapetissait les oreilles, colorait les yeux

en bleu. Mais tous ces efforts ne faisaient que démontrer que l'image de son mari se dérobaient irrévocablement.³³

On serait tenté d'évoquer le phénomène du rituel tel qu'il opère dans le cas de Hein, mais il s'agit ici d'une tout autre dynamique. La tentative de représentation du passé telle qu'opérée par Tamina se rapproche davantage du travail de l'artiste qui travaille de manière intuitive. Évidemment, le lecteur n'aura jamais accès ni à la photographie de passeport, ni aux photographies restées à Prague ni aux différentes constructions mnémoniques de l'esprit de Tamina. Le processus entier demeure donc un outil narratif servant à mettre en relief l'impossibilité de rejoindre et même de s'imaginer le passé, qu'il soit événement ou état, et c'est justement l'indissociabilité de l'être et de l'événement qui condamne la photographie, ou pour le moins l'emploi que Kundera en fait, à souligner davantage l'oubli que la mémoire.

Pour terminer l'étude du cas de Tamina, il convient de retourner à la conclusion de Barthes selon laquelle la photographie serait connotative et non dénotative. Si la photographie était dénotative, elle renverrait directement à l'existence objective de la chose qu'elle tente de représenter, ce qu'elle a, bien sûr, le potentiel de faire. Une photographie de la tour Eiffel restera toujours un renvoi à l'existence d'une chose objective, vraie, vérifiable, tangible, bref, ayant été là à un moment précis.³⁴ Mais cette dénotation est

³³*Le Livre du rire et de l'oubli* 135.

³⁴Il importe de spécifier que ce moment précis sur la ligne du temps ne sera jamais exprimé par la photographie. Il échoit au texte ou à la mention accompagnant cette photographie de fournir cette information. L'image en soi, comme il a déjà été établi, n'arrive pas à se positionner dans le temps.

rapidement éclipsée par la lourde connotation que transporte cette image. Il en va de même pour la trace photographique que Tamina conserve. Cette mauvaise photo, écornée, vieillie, affadie par le temps ne peut que connoter, elle n'est plus qu'une abstraction de sa signification propre. Elle ramène sous la forme de connotations tout le sens de la vie de Tamina précédent son émigration, elle connote le passé, la disparition lente de la trace qu'est devenu son mari. En ce sens, l'usage de la photographie chez Kundera rejoint au moins une des caractéristiques habituellement accordées à la photographie.

Duras et «*La photographie absolue*»

Il s'est agi jusqu'ici d'exemples soulignant les limites de la narration et de la représentation par l'écriture. On remarque que les trois auteurs dont il a été question ont un point en commun: ils se servent tous de la photographie en tant qu'objet matériel existant, c'est-à-dire que Wolf, Kundera et Hein mettent à la disposition de leurs protagonistes des photographies qui ont existé mais qui ont pour les premiers disparu et pour l'autre un contenu vide de sens. Quoiqu'il en soit, ces images relèvent de l'ordre des choses qui ont *été là*, au moins en tant que virtualités littéraires.

Duras élabore le récit de *L'Amant* à partir de descriptions de diverses photographies invisibles au lecteur et dans un cas particulier, invisible à l'auteure même.³⁵ Ces photographies sont souvent à l'origine de la narration, en ce sens qu'elles la déclenchent. Le stimulus qui provoque l'élaboration de l'écriture du passé est une image. À plusieurs reprises, le récit prend un différent tournant. Un nouvel épisode du passé de la narratrice est raconté et celui-ci est annoncé soit par la description d'une photographie ou par une image qui prend les qualités d'une photographie. Par exemple au tout début du texte, Duras dit, «Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je

³⁵Il est nécessaire de souligner que le lecteur pourrait connaître ces photographies même si elles n'accompagnent pas le texte de *L'Amant*. Elles ont été publiées notamment dans *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977) et dans plusieurs biographies consacrées à l'auteure. (Voir les ouvrages de Christiane Blot-Labarrère, Seuil, 1992, Alain Vircondelet Éditions François Bourin, 1991, et Laure Adler, Gallimard, 1998) Ces images photographiques font partie du matériel littéraire dont *L'Amant* est le palimpseste.

n'ai jamais parlé.».³⁶ Plus loin, elle décrit la relation que sa mère entretenait avec les photographies:

De temps en temps ma mère décrète: demain on va chez le photographe. Elle se plaint du prix mais elle fait quand même les frais des photos de famille. Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas mais on regarde les photographies, chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on les regarde, on se voit.³⁷

Mais la photographie la plus importante, celle qui sert de pierre d'achoppement à la compréhension du texte durassien, c'est celle qui n'existe pas, celle dont il a été question plus haut, rappelant la première rencontre entre l'amant chinois et la jeune fille. Et il s'agit de cette béance, de cette absence qui fournit la clé de l'écriture de l'oubli. La première particularité de cette photographie est sa double absence. Elle n'existe qu'à travers le code textuel qui la décrit. L'auteur se sert du caractère d'authenticité de l'image photographique pour créer l'impression qu'il s'agit d'un souvenir direct, non transformé par le texte. L'image s'impose ici comme preuve, mais preuve doublement absente puisque la photo décrite par le texte n'a jamais été prise. Cette photographie rejoint l'argument du rituel autobiographique de manière intéressante. Duras se sert d'un système de représentation traditionnel pour déstabiliser l'écriture de la mémoire. La photographie n'acquiert plus dans ce cas qu'une fonction symbolique, ou encore, Duras jouant à se remémorer, ritualise l'acte de représentation du passé. Duras n'expose au fond que l'idée de la photographie, elle

³⁶*L'Amant* 9.

³⁷*L'Amant* 115.

fonde l'entreprise autobiographique sur une image qui n'existe pas. Encore une fois elle joue le jeu du souvenir. L'oublié est révélé, par cette photographie inexistante dans sa présence éternelle, comme la photo de Hein révélait le vide de l'entreprise de représentation du passé. *L'Amant* devient, par cette photographie qui n'existe pas, un texte élaboré sur le paradigme de l'oubli. L'image de la jeune fille sur le bac confirme la nécessité de rappeler l'oublié, Duras le fait par une photographie qui n'existe pas.

La narratrice mentionne aussi, à propos de cette traversée: «*L'image dure pendant toute la traversée du fleuve*».³⁸ Cette image possède donc une durée qui subvertit la propriété statique de la photographie. La photographie devrait figer la durée en un instant, celle de Duras fait l'inverse et étire l'instant en durée. Cette inversion a pour conséquence de couvrir une grande partie du passé à partir d'un souvenir qui ne devrait participer à l'élaboration du récit que pour l'espace d'un instant. Le renversement du procédé synecdotique de la photographie s'effectue dans le commentaire textuel. Duras annule ainsi la possibilité de pouvoir réduire son passé à un instant représentable. L'événement ne se laisse plus immobiliser par l'image statique de la photographie et acquiert un mouvement. La rencontre des deux codes, celui de la photographie statique et celui du texte durassien, confirme l'élaboration du récit à partir de l'oubli dans la mesure où la masse des événements passés ne se laisse plus représenter par le système de représentation photographique traditionnel. Par les restes de mémoire — la photo qui ne devrait durer qu'un instant —, Duras couvre les espaces vides et les zones sombres de l'oubli.

³⁸*L'Amant* 11.

Finalement, la thématique de la photographie dans *L'Amant* amène à se poser la question du sujet de la photographie. Il apparaît clair que le sujet de la mémoire de ces images est la narratrice. Cependant, la photographie implique que quelqu'un était *là* pour enregistrer mécaniquement l'image d'un instant. Dans le cas de la photo qui n'a pas été prise, le sujet de la photographie reste indéterminé. Une photo aurait pu être faite, mais elle ne l'a pas été, explique Duras, parce que «*personne n'aurait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie*»³⁹. L'absence du sujet de la photographie rejoint le processus de détachement que la narratrice provoque en parlant d'elle-même à la troisième personne. Le passage de la première à la troisième personne signifie que le texte durassien est un point de vue parmi d'autres points de vue possibles.⁴⁰ Duras voit sa propre vie comme un film et s'objectifie par l'image photographique. Ce changement de position dans la narration n'est pas innocent. Il signifie qu'un point de vue est toujours relatif à un autre. Duras subvertit ainsi le mythe voulant que le sujet soit celui qui est le plus en mesure de raconter son histoire. Par conséquent, le texte durassien éveille chez le lecteur l'impression d'être en présence de quelqu'un qui se souvient mais se voit enlevé l'espoir de ne jamais connaître le contenu exact de ce souvenir puisque le sujet de la photographie reste inconnu. La perte de la valeur d'authenticité de l'image photographique dans le système de

³⁹ *L'Amant* 17.

⁴⁰ À ce sujet, Leah D. Hewitt, dans *Autobiographical Tightropes* (p.113), offre une analyse de ces instances narratives instables. Quoiqu'il en soit, il faudrait être très naïf pour croire, comme Hewitt, que cet échange de pronom déstabilise à ce point le lecteur. Il semble plutôt s'agir d'un jeu stylistique auquel Duras s'amuse avec son lecteur.

représentation du passé est une conséquence de l'absence du sujet de l'image photographique dans le texte.

Effets de la subversion photographique sur la représentation du passé

Cette étude des liens entre la photographie et la représentation du passé a révélé certaines caractéristiques importantes de l'écriture de l'oubli. Il convient d'en faire le résumé afin de retenir les points importants qui serviront à l'élaboration du prochain chapitre qui portera sur la possibilité du souvenir collectif par rapport au souvenir personnel. Il importe de rappeler brièvement la nomenclature initiale des caractéristiques de l'image photographique. Elle est inclassable, dépendante du discours qui l'entoure, elle fige l'instant et annule la durée, elle permet la prise de contrôle du sujet sur le matériel du passé, elle connote en voulant dénoter et elle est linéaire. Les quatre auteurs ont réussi à subvertir toutes ces qualités, voilà qui est certain et il serait répétitif de revenir sur les moyens dont ils ont usé pour le faire. Ce qui intéresse ici est la finalité de cette subversion. En effet, dans quel but ultime de production de sens ces auteurs ont-ils tenté, chacun à leur façon, de doter le média photographique de nouvelles possibilités de production de sens? Dans le cas de Duras, la réponse semble claire, l'usage des qualités putatives de la mémoire mécanique expose les limites de la possibilité de représentation du passé par l'écriture. L'oubli est ainsi souligné dans ce qu'il a de plus déstabilisant pour la mémoire: l'absence d'un sujet. Il faut garder en mémoire qu'il s'agissait pour Duras d'amorcer un texte à caractère autobiographique à partir d'une photo qui n'existe pas, photo qui a été prise par un sujet inconnu. Ces absences béantes de référent viennent confirmer le fait que *L'Amant* est un récit de représentation du passé, composé sur le motif de l'oubli.

Pour Kundera, la subversion se réalise au niveau de la prise de contrôle du sujet et de la linéarité apparente que la photographie voudrait apporter. Les efforts de Tamina pour regagner le contrôle de son passé butent sur un présent envahissant -les hommes qui lui fournissent le matériel de reconstruction de l'image de son époux-. Ce présent finit par couvrir la furtive trace du passé et par rendre celle-ci inutilisable et désuète. L'image figée ne réussit pas à recréer l'événement, la chose et cette annulation vient souligner encore une fois l'improbabilité de la récupération du passé par le support de l'image. Kundera illustre également son propos à partir du cas de la toque de fourrure de Clémentis, incarnation exacte de la trace venant rappeler au lecteur que l'oubli peut-être un processus actif, déclenché par une instance qui refuse que ce dont elle se souvient ne se répande. L'exemple de Kundera enseigne aussi que l'effacement de la trace, une fois opéré, est irrémédiable et impossible à reconstruire. Il ne suffit pas d'enregistrer le passé sur une surface visible, il faut aussi rendre cet enregistrement accessible à la conscience afin que le souvenir conserve une certaine permanence. Une fois cette permanence brisée, rien ne peut la rétablir et le résultat demeure une approximation fautive de l'événement, de la chose, toujours condamnée à mieux représenter le présent que le passé. Il y a aussi chez Kundera la présence de la tension entre ce qu'on pourrait nommer la mémoire collective et la mémoire personnelle. Cette tension se précise davantage chez Wolf et chez Hein.

Pour ces deux auteurs est-allemands, la relation étroite entre le récit historique de la RDA et du troisième Reich et celle de la vie privée des protagonistes est cruciale. Avec l'emploi de l'image photographique s'ajoute une nouvelle intensité à cette tension. Dans le

cas de Hein, la narratrice Claudia propose un bris de l'interdépendance entre la photographie et le discours qui l'entoure en choisissant de ne photographier que des natures mortes. Des souvenirs mort-nés, des représentations du passé tuées dans l'œuf. Il n'y a pas de finalité aux photos de Claudia, elle disparaîtront dans le fond de ses tiroirs pour ne plus jamais être soumises au regard humain. Ainsi s'élimine le péril d'une friction dangereuse entre la mémoire officielle telle que souhaitée par les instances politiques dominantes et la mémoire personnelle de la narratrice, phénomène qui place le récit de Claudia dans l'écriture de l'oubli. Ce qui n'est pas enregistré ne viendra pas plus tard nuire à l'individu. Il s'agit donc de la manufacture consentante de l'oubli par le sujet conscient des dangers liés à la représentation du passé. Ce processus subit une légère variation dans le cas de Wolf qui elle, à l'instar de Duras, tente de récupérer de grands pans de son enfance à partir de chroniques officielles devant l'absence de repères photographiques personnels. Là aussi la narration se heurte à l'abîme qui se dessine entre l'individu et son souvenir et ce que la mémoire publique organisée a voulu retenir. Le résultat est similaire: la tentative de répondre à la question initiale de Wolf «*Comment sommes-nous devenus ce que nous sommes aujourd'hui?*» trouve sa réponse dans la tension entre la mémoire défaillante de la narratrice et l'apparente exactitude de la chronique historique.

Là se positionne l'écriture de l'oubli. C'est dans cet élan vers le passé, cette volonté de narrativiser que s'écroule la possibilité de rendre l'événement, la chose. La photographie, en tant qu'outil narratif, vient confirmer ce vide par l'inversion de toutes ses caractéristiques qui font d'elle une certitude, une autorité. Les quatre récits démontrent que

la photographie, loin de permettre une lecture du passé, ne peut que l'occulter et placer le sujet dans le trou noir de l'oubli.

Considérations psychanalytiques et historiques sur la possibilité du souvenir collectif

Le chapitre précédent constituait une tentative de rapprochement des œuvres sous le thème commun des liens entre l'image photographique et la représentation du passé. Si le chapitre premier aura démontré la similarité des usages thématiques de la photographie et ainsi réuni en quelque sorte quatre textes au départ fondamentalement différents, le deuxième chapitre s'efforcera de faire ressortir les approches divergentes de la représentation du passé en considérant les diverses possibilités du sujet — ou des sujets — de l'oubli et de la mémoire. Ce chapitre aura pour but de définir les limites des concepts de mémoire et d'oubli collectifs. Il faudra questionner le fondement même de certaines idées reçues, telles la mémoire collective, et la possibilité pour un peuple entier de procéder, par le biais de la représentation littéraire, à un retour vers le souvenir de l'Événement, ou de sa verbalisation collective : l'histoire.

Il apparaît maintenant avec clarté, grâce à l'analyse de l'usage de la photographie, que l'oubli, au même titre que la mémoire, pouvait être appréhendé en tant que concept actif. La narratrice de *L'Ami étranger*, pour illustrer cet énoncé, oublie activement, c'est-à-dire que l'oubli perd chez elle la connotation d'accident, de faille, et d'absence pour devenir une stratégie narrativo-cognitive de l'effacement. L'écriture de l'oubli, qu'il s'agisse de celle de Wolf, de Hein ou de Kundera trouve sa base et sa motivation dans la tension entre les sphères du public et du privé. C'est cela exactement que ce chapitre tentera d'éclaircir, et ce, par l'emploi de sources théoriques très diversifiées et issues de traditions analytiques

à première vue irréconciliables. Il faut rappeler que les vocables français de *mémoire* et d'*oubli* invitent et convoquent toutes les disciplines de la recherche sur le passé et sa représentation à contribuer à leurs définitions. Or, de la psychologie à la science de la cognition, en passant par l'historiographie et la critique littéraire déconstructive, tous les intervenants des champs d'activités qui sont voués à une herméneutique du texte et du récit trouvent leur compte dans l'évanescence des termes de mémoire et d'oubli. Tous ont en commun cependant, et ce sera un des buts de ce chapitre de le démontrer, le souci de rappeler l'apparente scission entre le collectif et le privé, ce qui est du domaine public et ce qui se manifeste dans l'écriture personnelle de l'anamnèse.

Qu'il s'agisse de Kundera, de Hein ou de Wolf, le souvenir personnel s'inscrit toujours dans un cadre historique plus large, pour le premier, le Printemps de Prague, pour le deuxième, l'occupation soviétique de la RDA et pour la dernière, les années 1930 sous le régime nazi en Allemagne. L'accès au passé personnel et la possibilité de le représenter semble donc être directement dépendants des structures officielles en place, par exemple, la mémoire des lecteurs, les sources d'information disponibles à l'auteur et ainsi de suite. Il s'agira de démontrer, par une analyse des instances narratives, que la possibilité de représenter le passé en tant que passé collectif entraîne nécessairement un conflit idéologique dans le langage. Ce conflit idéologique se calque sur les mêmes conflits qui opposaient les auteurs des œuvres avec le pouvoir en place dans leurs états respectifs. Il ne sera donc pas surprenant de constater que *L'Amant* de Duras ne sera pas ici un terrain fertile pour l'analyse.

En effet, puisqu'il sera question des liens entre la mémoire collective et la mémoire personnelle avec ses implications sur l'écriture de l'oubli, l'œuvre durassienne n'offre pas de prise suffisante à l'analyse pour qu'on y consacre beaucoup d'attention dans le cadre de ce chapitre. L'auteur, même si elle fait appel à un passé révolu, ne propose jamais d'abandonner son effort d'anamnèse à des instances extérieures à son univers privé. Il y a des renvois : à ses propres romans qui ont tenté de raconter l'intrigue de *L'Amant*, par exemple lorsqu'elle corrige certains événements qu'elle aurait mal racontés. Elle en offre un exemple pendant la description de la rencontre de l'amant chinois :

Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur.¹

Ce correctif apporté par l'auteur est volontairement laissé sans explication. Il n'en sera plus question dans le récit. Le lecteur à qui l'on s'adresse porte sur ses épaules la responsabilité de savoir que *L'Amant* est le re-travail de l'intrigue d'*Un Barrage contre le Pacifique*, roman datant de 1950 où Duras raconte sous forme de roman la rencontre d'une jeune fille de treize ans et d'un homme riche qui, moyennant la permission de fréquenter la jeune femme, acceptera de sortir la famille de la gêne financière dans laquelle elle s'est retrouvée après la destruction des récoltes. Il s'agit effectivement d'un renvoi à un savoir collectif, cependant, il ne s'agit pas d'une réflexion sur la prise de contrôle du sujet sur le passé. Quand Duras, pour clarifier son propos dans le cadre d'un récit autobiographique,

¹*L'Amant* 36.

fait des renvois à certains de ses romans, elle tente davantage de mettre en question la mince frontière entre la fiction et l'autobiographie que de comparer son souvenir à celui d'un groupe ou d'une instance extérieure. Chez Duras, le point de vue de la représentation du passé ne sera jamais mis en question et le discours politique ne viendra jamais corrompre le récit de l'anamnèse de l'auteur. Voilà pourquoi *L'Amant* ne fera pas l'objet d'une étude approfondie dans ce chapitre.

Les pistes d'analyse sont nombreuses et il convient d'en faire un inventaire sélectif dans le but ultime d'opposer ces réflexions aux trois cas qui nous intéressent. Il sera d'abord question du doute lancé par Pierre Sorlin dans *Une mémoire sans souvenir*.² Ce dernier met en question l'existence même de la mémoire collective et relègue toute activité de représentation du passé à la sphère personnelle. À l'opposé, Maurice Halbwachs dans *Les Cadres sociaux de la mémoire*, présente l'impossibilité de penser la mémoire en dehors de la sphère collective.³ Sa pensée s'inscrit dans un cadre moderniste qui accepte l'éventualité d'une mémoire collective dotée de la capacité d'annuler l'oubli. Dans cet élan moderniste de la recherche historique s'inscrivent également les réflexions d'Eric J. Hobsbawm et de Moses J. Finley. Le premier, dans *The Social Function of the Past*, établit une relation étroite entre une mémoire collective culturelle —au sens anthropologique du terme— et la manière dont les groupes sociaux prennent des décisions politiques et culturelles

²Pierre Sorlin, *Une mémoire sans souvenir*, in *Hors-cadre, 9 Film/Mémoire*, Paris, printemps 1991, 27-37.

³Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1935.

affectant toute la communauté.⁴ Le second accepte aussi la prédominance du passé sur le présent en tant que force dirigeante et la possibilité pour l'historien de légitimer un projet de société en se servant du passé comme source de propagande. Dans *Mythe, mémoire histoire: les usages du passé*, Finley avance que cette masse résistante et incompréhensible de données qu'est le passé ne peut être réduite à une connaissance assimilable et utile pour un groupe social donné.⁵ Alors qu'Hobsbawm ne condamne pas l'emploi du passé dans la formation des structures sociales modernes, Finley, lui, pose cet emploi comme problème relevant de la fictionnalisation de l'histoire.

D'autres contributions au débat sur la mémoire collective seront aussi incluses dans cette analyse. En dehors des considérations historiographiques de la mémoire interviennent diverses réflexions ayant comme racine commune la psychanalyse freudienne. Des concepts de répression et de refoulement tels qu'énoncés dans l'œuvre du père de la psychanalyse sont issues diverses approches de la problématique de la mémoire collective. Margarete Mitscherlich, psychanalyste notoire et influente, avance dans *Erinnerungsarbeit* que les Allemands contemporains sont dans l'incapacité de procéder au deuil de la défaite du troisième Reich parce que leur psyché en tant que peuple, et non en tant qu'individus, ne

⁴Eric J. Hobsbawm, The Social Function of the Past, in *Past and Present*, N. 55, Mai 1972, 3-17.

⁵Moses I. Finley, *Mythe, mémoire, histoire: les usages du passé*. Textes traduits de l'anglais par Jeanne Carlier et Yvonne Llavador, Flammarion, Paris, 1981.

le leur permet pas.⁶ Pour elle, le processus de deuil au sens freudien du terme ne peut être réalisé en Allemagne. Que les Allemands réussissent un jour à remplir la fonction de deuil telle qu'énoncée par Freud nous intéresse moins que le fait que Mitscherlich fasse le pont entre des affects individuels — le deuil, le travail de la mémoire — et des comportements propres au collectif. Ses réflexions seront précieuses dans le cadre de l'élaboration de cette tension entre le privé et le public.

Également issus de la critique post-structuraliste et se fondant sur les bases de la conception freudienne du refoulement se positionnent Jacques Derrida et Jean-François Lyotard. Derrida, dans *Mal d'Archive* et *Mémoires pour Paul de Man* tente de déconstruire la possibilité même de la récupération du passé par l'instance narrative. Il y a, selon Derrida, une tendance innée du discours à narrativiser tout souvenir afin de l'inscrire dans un système où le contrôle de ce discours assurerait la main mise sur le contrôle du discours dominant présent.⁷ Ces notions mériteront un approfondissement lorsque viendra le temps d'appréhender les textes littéraires à l'étude. Dans *Heidegger et «les juifs»*, Lyotard, pour sa part, se met en quête d'une signification de l'oubli en se servant d'une terminologie d'inspiration freudienne, mais ne fait pas la différence entre oubli collectif et oubli personnel.⁸ Ces considérations seront aussi précieuses ultérieurement.

⁶Margarete Mitscherlich, *Erinnerungsarbeit. Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu trauern*, Fischer Taschenbuch, Francfort sur le Main, 1993.

⁷Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, Éditions Galilée, Paris, 1988. Voir aussi *Mal d'Archive*, Éditions Galilée, Paris, 1995.

⁸Jean-François Lyotard, *Heidegger et «les juifs»*, Éditions Galilée, Paris, 1988.

Ce questionnement sur le freudisme et la tradition psychanalytique ne saurait être complet sans un retour vers les sources mêmes de cette tradition et ses manifestations dans la psychanalyse contemporaine. Ainsi, certains textes clés de Freud tels *Das Ich und das Es*, *Métapsychologie* et *Sur le rêve* fourniront des repères de base pour la réflexion sur la possibilité de l'anamnèse.⁹

Les réalisations de la psychanalyse moderne attirent l'attention dans le cadre de cette analyse. Il s'agit surtout du débat faisant rage dans les cercles psychanalytiques sur les phénomènes récemment identifiés de *Recovered Memory Syndrome* (RMS) et de *False Memory Syndrome* (FMS). Même si les recherches concernant ces phénomènes émergent de champs disciplinaires étrangers à la théorie et à l'herméneutique littéraires en général, il faut se rendre compte que les phénomènes de RMS et de FMS rejoignent tout à fait les considérations de Derrida et de Lyotard sur la possibilité d'archivation et de représentation du passé. Ces phénomènes ou *syndromes*, comme il est commun de les entendre nommer dans les recherches sur la psychanalyse, sont intimement liés à la relation étroite qu'entretiennent mémoires personnelle et collective — en admettant pour l'instant la coexistence de ces deux concepts — et à l'écriture de l'oubli telle que nous tentons de la définir dans les textes littéraires.

⁹Freud, Sigmund. *Das Ich und das Es: Metapsychologische Schriften*. Introduction de Alex Holder. Fischer Taschenbuch. Francfort-sur-le-Main. 1992. *Métapsychologie*. Traduction de l'allemand, revue et corrigée par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis. Gallimard. Paris. 1968. *Sur le rêve*. Traduit de l'allemand par Cornélius Heim. Préface de Didier Anzieu. Gallimard. Coll. Folio. Paris. 1988. *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1966.

La mémoire collective versus mémoire personnelle. Où fixer les limites de la représentation du passé?

Le terme de mémoire collective pose immédiatement problème. En effet, si on considère que, dans l'hypothèse freudienne, la mémoire et l'oubli sont des affects individuels, c'est-à-dire qu'ils ne sont possibles que dans la conscience individuelle, comment peut-on parler de mémoire collective et de politiques de l'oubli? Pierre Sorlin avance que la mémoire collective est un concept vide. Pour lui les concepts d'«inconscient collectif», «esprit commun» et «humeur du temps» sont des termes passe-partout qui couvrent à peu près n'importe quoi.¹⁰ Il avance aussi que le contraste entre les registres de la mémoire collective et de la mémoire individuelle est affaibli par le fait que les deux s'actualisent dans le désir des individus qui veulent donner forme à des moments du passé. Ainsi Sorlin présente-t-il le problème:

Il n'y a pas de mémoire collective, toute forme de remémoration est nécessairement individuelle. Énoncée sous cette forme brutale cette proposition choquera peut-être: n'est-il pas fréquent de voir, au sein d'une formation sociale, un grand nombre de personnes raconter et commenter simultanément les mêmes faits relatifs à un passé déjà lointain? N'évoquent-elles pas alors des souvenirs qui leur ont été transmis par la collectivité? Avant de proposer une réponse il faut, me semble-t-il, d'abord écarter les notions passe-partout, ces soi-disant «inconscient collectif», «esprit commun», «humeur du temps» qui, avancés en dehors de tout cadre théorique défini, couvrent à peu près n'importe quoi, puis rappeler qu'aucune manifestation sociale n'est accessible à l'observateur à un niveau autre que celui des agents qui la mettent en œuvre.¹¹

¹⁰ Sorlin 27-37.

¹¹ Sorlin 27.

Il y a en effet de quoi choquer l'historien et le chroniqueur. Le scepticisme de Sorlin quant à l'existence de la mémoire collective s'explique par son refus de croire aux effets prophylactiques de la mémoire, c'est-à-dire que la représentation de l'Événement par une instance collective ne garantit en rien que cet Événement se répétera ou qu'il sera évité dans l'avenir. Sorlin fait référence aux témoignages laissés par les survivants de l'Holocauste: «Il faudrait beaucoup d'optimisme pour croire que la vision de Shoah ou la lecture des témoignages laissés par les déportés empêchera un groupe, si les circonstances s'y prêtent, d'opprimer un autre groupe.»¹² Sorlin associe le concept de mémoire collective à celui de propagande et c'est là, dans la réalisation de la nature toujours accessoire de la mémoire collective qu'il voit un problème. Pour mieux exposer sa pensée, Sorlin parle d'appropriation de faits anciens. Or, il faut spécifier que ces faits sont toujours rapportés par des instances individuelles, ainsi, à en croire Sorlin, la mémoire collective ne serait qu'un ramassis de souvenirs individuels, rattachés ensemble dans le but de réaliser un idéal politique ou idéologique. On pourrait trouver confirmation de ce phénomène, que l'on pense seulement aux efforts entrepris par Patrimoine Canada pour doter la population canadienne, à grands renforts de courts métrages sur divers événements de l'histoire canadienne, d'une mémoire collective par le biais de la télévision.¹³

¹²Sorlin 31.

¹³Ces courts métrages intitulés *Les Minutes du Patrimoine* durent exactement une minute. Chacune de ces *minutes* couvre un événement de l'histoire ou rappelle l'existence d'une figure héroïque canadienne quelconque. Elles sont au nombre de cinquante-neuf et couvrent toutes les époques de l'histoire du pays et les régions géographiques canadiennes. Les *Minutes* peuvent traiter de sujets aussi controversés et sérieux que la condamnation

Ces efforts qui tendent vers la constitution d'une banque de souvenirs collectifs ont comme but ultime la consolidation d'un sentiment d'appartenance à la confédération canadienne et ont aussi pour but d'éveiller un nationalisme pan-canadien souvent mis en cause par diverses instances politiques. Ici, Sorlin rejoint singulièrement les motivations profondes des *Minutes du Patrimoine* en écrivant: « L'atemporel déguisé en histoire est sans doute un puissant outil symbolique dont une communauté se sert pour anticiper sur son devenir ou qu'un État-nation utilise afin d'intégrer plusieurs communautés différentes.»¹⁴ Ainsi se dessine une définition de la mémoire collective possible à un premier niveau d'énonciation, c'est-à-dire dans la constitution d'un récit unique à partir de diverses mémoires, qui elles-mêmes sont passées par le filtre de la représentation avant d'échouer sur les côtes de Patrimoine Canada. La complexité de ces couches de représentations ne permet pas cependant d'aborder la mémoire collective en tant que phénomène naturel advenant de soi-même.

de Louis Riel et de sujets plus légers tels *Maurice "The Rocket" Richard*, la fabrication du sirop d'érable ou *La Bolduc*. Les courts métrages sont présentés entre deux publicités sur diverses chaînes de télévision. Notons que la plupart des événements ou personnages couverts par les minutes sont absolument inconnus du public cible. *La Bolduc*, par exemple, rappelle la carrière d'une chanteuse itinérante québécoise pendant les années trente. Or, cette figure est absente de la "mémoire collective" des anglo-canadiens. Est-il nécessaire d'expliquer la portée politique de ces productions? Ainsi, les figures moins connues des francophones comme *Laura Secord*, seront présentées sur les réseaux français dans le but ultime de créer un fonds collectif de souvenirs d'un océan à l'autre. Pour de plus amples informations voir le site <http://www.refletsdupatrimoine.ca>.

¹⁴Sorlin 36.

Noa Gedi et Yigal Elam, dans un article intitulé «Collective Memory — What Is It?», tentent de donner une définition de la mémoire collective dans le contexte de l'histoire de la création d'Israël.¹⁵ Selon eux, l'historiographie contemporaine abuse du terme de la mémoire collective dans le but de rendre compte de phénomènes historiques divers. Gedi et Elam éprouvent les mêmes réticences que Pierre Sorlin lorsqu'ils citent Amos Funkenstein: «...consciousness and memory can only be realized by an individual who acts, is aware, and remembers. Just as a nation cannot eat or dance, neither can it speak or remember. Remembering is a mental act, and therefore it is absolutely and completely personal.»¹⁶ Les deux auteurs viennent donc joindre les rangs des sceptiques devant le concept de mémoire collective. Leur pensée ne se limite pourtant pas à la négation du phénomène pour la seule raison de sa réalisation au niveau personnel. Ils essaient de fournir une définition de la mémoire collective. Pourquoi, serait-on en droit de se demander, insister sur la formulation d'une définition alors qu'il a déjà été établi que la mémoire collective n'existe pas? Peut-être pour rendre compte de son emploi ou pour limiter dans l'avenir l'abus d'un terme qui est sorti de son champ sémantique. Gedi et Elam proposent la piste suivante:

¹⁵Noa Gedi et Yigal Elam, *Collective Memory - What Is It?*, in *History & Memory: Studies in Representation of the Past*, vol. 8, no 1, Spring/Summer 1996, 30-50, Indiana University Press, 1996.

¹⁶Gedi et Elam 6.

The employment of “collective memory” can be justified only on a metaphorical level — and this is how historians of old texts have always employed it — as a general code name for something that is supposedly behind myths, traditions, customs, cults, all of which represent the “spirit”, the “psyche” of a society, a tribe, a nation.¹⁷

S’agirait-il donc d’un autre outil narratif comme les usages de la photographie examinés dans le chapitre précédent? En effet, si la mémoire collective doit être abordée dans son sens métaphorique, elle ne pose pas problème. Cependant, les auteurs soumis à cette analyse de l’écriture de l’oubli —Wolf, Hein et Kundera— ne semblent pas être au courant de cet emploi de la mémoire collective en tant que simple figure de style. Leurs représentations du passé par la littérature ne s’arrêtent pas à établir une définition de la mémoire collective, voilà pourquoi il est essentiel de le faire avant d’aborder l’analyse de leurs textes.

Pour ajouter à la problématisation de cette mémoire collective, Susan Crane avance dans un article portant sur Hans von Aufsess, historien allemand du XIX^e siècle, que toute pensée offerte à la réflexion par le biais de la publication devient séparée de son sujet et ainsi placée dans le cadre d’une conscience historique.¹⁸ Cette conscience placerait l’histoire personnelle dans le cadre de la mémoire collective. Il s’agirait donc du simple passage par les rotatives pour expliquer ce que Sorlin, Gedi et Elam refusent d’admettre comme instance. Crane défend son point de vue de la manière suivante:

¹⁷Gedi et Elam 35.

¹⁸Susan A. Crane. (Not) Writing History: Rethinking the Intersections of Personal History and Collective Memory with Hans von Aufsess, in *History & Memory: Studies in Representation of the Past*, vol. 8, no. 1, 5-29, Spring/Summer 1996.

Personal “history” is thus limited to two possibilities: when an individual participates in historical events “historical” because they qualify as the subject of later history — and the individual can refer a personal memory to collective memory; and secondly, when an individual writes, teaches, or otherwise transmits historical knowledge. In both cases, the personal experience of “history” is framed by historical representation practices.¹⁹

Il est important de souligner que Crane ne met pas en question le terme de «mémoire collective», il semble s'agir pour elle d'une notion stable, en laquelle elle place une confiance beaucoup plus grande que Sorlin ou Goa et Elam. Ces «events» qui deviendront *a fortiori* des événements de l'histoire collective sont des représentations de la mémoire, des constructions produites pour répondre à la question: *Où vous trouviez-vous quand X est arrivé?* Car c'est à cela que se résume le travail du chroniqueur témoin, de produire un récit, une narration qui doit rejoindre les multiples récits d'autant de témoins. C'est justement à cette jonction, cette concomitance des récits du même événement que se heurte la définition de la mémoire collective. Il ne saurait y avoir de mémoire collective parce que la mémoire est d'abord et avant tout construction personnelle, cela semble clair, mais pour compléter le cheminement commencé par les sceptiques de la mémoire collective, il est utile d'élaborer le concept de construction. Il est clair que ce que l'histoire veut représenter est hors de portée, qu'il s'agit de représentation *à la place* de l'Événement. Ce que Crane ne semble pas avoir saisi, c'est que l'histoire reste une construction à deux niveaux, c'est-à-dire que la mémoire personnelle qui sert de matériel à l'élaboration du récit historique est elle-même un récit, une mise en intrigue, une

¹⁹Crane 20.

reconstruction linguistique d'un événement. Quand ce premier récit doit s'imbriquer entre d'autres récits pour former la «mémoire collective», il subit une nouvelle distorsion. Cela veut-il dire que les témoignages historiques sont faux? Faut-il pour cette raison se mettre à douter des témoignages de l'Holocauste? Non, il ne s'agit pas de cela. Mais pour être plus précis, admettons la possibilité suivante: si la mémoire collective doit exister en tant que *récit*, il faudrait qu'il s'agisse de la représentation d'un événement dont l'auteur du *récit* se voulant mémoire collective ait été témoin et que tous les lecteurs pourraient corroborer pour en avoir eux aussi été les témoins au même moment, au même endroit. Une telle définition vient éliminer pour de bon la possibilité de mémoire collective. Elle peut sembler stricte et restreinte, voire même impossible à tenir. Elle apparaît pourtant comme la seule issue hors de l'aporie énoncée plus haut par Sorlin. Il reste cependant, que les historiens et historiographes, de Michelet à Pierre Nora en passant par Barthes se servent impunément du terme sans en offrir de définition exacte. Malgré ce que Pierre Sorlin, Gedi, Elam, Crane et autres sceptiques en diront, la mémoire collective, malgré ses crises d'identité et ses ratés sémantiques reste une catégorie dont il faut tenir compte. À ce sujet, Maurice Halbwachs, dont la définition de la mémoire collective à maintes fois été pourfendue par les sceptiques cités plus haut, doit être rappelé dans ce débat puisqu'il est celui que l'on cite presque toujours en premier lorsqu'on parle de mémoire collective.

Dans *Les Cadres sociaux de la mémoire*, l'argument de Halbwachs pourrait être résumé comme suit: il n'y a de mémoire que collective et tout souvenir personnel se doit de se rattacher à un cadre social afin d'exister en tant que souvenir. Voilà que s'installe la

tension dont il était plus haut question et qui prendra tout son sens dans l'analyse des trois textes à l'étude. Halbwachs tire ses conclusions de l'étude du rêve et de l'aphasie. Ce qui permet le rappel du rêve, c'est le langage qui est une construction sociale se réalisant dans un schéma de communication où le destinataire et le locuteur occupent une relation d'interdépendance. Le groupe organise la mémoire et subordonne la mémoire personnelle à la mémoire de la collectivité. Il n'y a pas selon lui de souvenir personnel possible sans le soutien de la mémoire collective.

Il suffit quelquefois, que nous changions de lieu, de profession, que nous passions d'une famille dans une autre, que quelque grand événement tel qu'une guerre ou une révolution transforme profondément le milieu social qui nous entoure, pour que, de périodes entières de notre passé, il ne reste qu'un bien petit nombre de souvenirs.²⁰

Quant à l'aphasique, il souffrirait d'une absence de fixation du sens qu'Halbwachs illustre comme suit:

Supposons une société dans laquelle le sens des mots soit indéterminé, et change sans cesse, soit que chaque innovation linguistique due à un nombre quelconque du groupe soit immédiatement adoptée, soit que la langue soit incessamment modifiée par une série ininterrompue de décrets: les hommes d'esprit trop lents et de mémoire paresseuse pour se prêter à une pareille gymnastique mentale, et ceux qui rentreraient dans le groupe après une absence momentanée, seraient, à bien des égards, dans le même état que l'aphasique.²¹

²⁰Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1935, 28.

²¹Halbwachs 93.

Halbwachs, dans *Les Cadres sociaux de la mémoire*, présente la polarité comme une relation d'interdépendance entre la mémoire du sujet individuel face à son passé et la mémoire du groupe. L'acquisition de la première serait tributaire de la seconde et deviendrait un discours organisé par le groupe. La mémoire collective prend chez Halbwachs le rôle organisateur que l'on pourrait comparer à la grammaire. Sans grammaire, pas d'usage de la langue possible. La mémoire collective devient ouvrage de référence sur lequel doit s'aligner la mémoire personnelle.

Suivant le modèle de Maurice Halbwachs, Eric Hobsbawm tente de répondre à la question du besoin pour l'homme de recourir au passé pour justifier ses entreprises politiques présentes. Selon Hobsbawm, le passé a une fonction sociale dans la mesure où il permet à une instance particulière de justifier sa vision du monde ou un projet de société par l'emploi de comparaisons et de rapprochements avec le passé. Il cite entre autres les communistes qui se servaient des soulèvements des esclaves de la Rome antique comme exemple de mouvement prolétaire. Pour Hobsbawm, le passé est souvent soumis à des usages intéressés et les rapprochements faits sont presque toujours faux. Comme il l'avance:

The sense of the past as a collective continuity of experience remains surprisingly important, even to those most dedicated to innovation and the belief that novelty equals improvement: as witness the universal inclusion of "history" in the syllabus of every modern educational system, or the search for ancestors (Spartacus, More, Winstanley) by modern revolutionaries whose theory, if they are Marxists, assumes their irrelevance.²²

²²Hobsbawm 13.

Hobsbawm souligne ici l'ironie de voir même les tenants du renouveau historique et de la coupure avec le passé obliger tout un groupe démographique à s'adonner à l'exploration du passé. Mais la contribution essentielle d'Hobsbawm à ce débat sur la mémoire collective est l'introduction d'une catégorie nouvelle à l'analyse. Il parle en effet d'une *continuité collective*, terme nouveau et en apparence innocent. Mais cette notion de continuité éclaire le concept de mémoire collective dans la mesure où elle prend en charge l'aspect de *transmission* que le terme de mémoire collective n'arrivait pas à rendre. Ainsi, Hobsbawm réussit à mettre sous une nouvelle lumière le terme de mémoire collective dans sa nature de continuité. La continuité implique une survivance par la transmission médiatique, orale ou écrite. Il faut comprendre «médiat» dans le sens le plus large du terme, c'est-à-dire n'importe quel moyen technique de diffusion massive d'information. La mémoire collective serait donc continue, transmise et renouvelable. Il serait pourtant naïf de croire que cette diffusion s'opérerait de manière exacte et sans distorsion. Il y a en effet toujours un agent de diffusion qui, de manière consciente ou non effectue un choix dans ce qui sera transmis. Cet agent de diffusion, qu'il soit historien, journaliste, pédagogue, littéraire ou animateur de radio se retrouve donc dans la position rhétorique très confortable de se cacher derrière l'apparente objectivité d'une mémoire transmise et collective et de légitimer son discours en tant qu'histoire et d'assurer la validité de ses propos sans que le locuteur puisse être accusé d'agencement de discours intéressé. En d'autres mots, Hobsbawm propose une nouvelle légitimation de la représentation du passé en impliquant que la mémoire collective fait partie d'un continuum discursif qui se doit d'advenir.

Tout intérêt à représenter le passé est nécessairement couplé d'un but idéologique ou politique. On ne raconte pas pour le plaisir de raconter. Cette continuité collective dont parlait Hobsbawm s'inscrit dans la continuité souhaitée d'une philosophie, d'une pensée, d'un projet politique. Finley permet de lier cette continuité à la tension qui oppose mémoire collective et mémoire individuelle. Il reconnaît le caractère dangereux de l'histoire en tant que discipline. Il commente cet intérêt de raconter comme suit:

L'intérêt au sens de curiosité ou désir de savoir est, dans l'usage ordinaire, un terme de psychologie individuelle, décrivant un état d'esprit ou de sentiment, insuffisant pour expliquer le comportement individuel, et totalement inutile lorsqu'on l'étend à une société entière. Il est indispensable de définir l'intérêt lui-même et d'en rendre compte. Intérêt pour quelle partie du passé? Grande ou petite? Intérêt dans quel but, pour remplir quelle fonction? Ainsi le passé a été étudié dans un but didactique et moral, pour illustrer le caractère fondamentalement mauvais de l'humanité, ou pour guider l'action politique future; il a rempli la fonction socio-psychologique qui consiste à doter une société de cohésion et d'un but, à raffermir le moral et à encourager le patriotisme; il peut servir et il a servi à des usages romantiques.²³

Finley met en cause, au moins partiellement, la possibilité d'étendre des affects individuels et personnels à un groupe social défini. La mémoire collective deviendrait donc un moyen de validation socio-psychologique du souvenir individuel, une construction discursive malléable, manipulable, qui s'adapte au goût du jour et qui refuse de répondre à des questions de légitimation très simple. La mémoire collective, de Halbwachs, Hobsbawm et Finley reste toute-puissante, elle garde son statut de catégorie de discours et n'a pas à se soucier de mettre en cause sa propre existence. Lorsqu'elle est confrontée

²³Finley 26.

aux doutes de Sorlin, Crane, Gedi et Elam, elle devient plus ou moins un mythe, une aporie de la philosophie de l'histoire, voire une impossibilité et une position impossible à tenir.

Collective Memory is actually a fabrication of that same personal memory adjusted to what the individual mind considers, rightly or not, as suitable in a social environment... "Collective memory" is but a misleading new name for the old familiar "myth" which can be identified, in its turn, with "collective" or "social" stereotypes. Indeed, collective memory is but a myth.²⁴

Nous devons donc en arriver là, c'est-à-dire à reconnaître l'existence d'une catégorie discursive qui relèverait du souvenir collectif, mais qui ne saurait se comprendre au-delà du mythe, de la fabrication, ou d'un stéréotype. La mémoire collective alimente le souvenir personnel comme la mémoire individuelle sert à l'élaboration de cette mémoire collective. Il reste cependant que l'activité mémorielle telle qu'elle a été abordée jusqu'ici n'a pas rendu compte de la source essentiellement freudienne des vocables qui ont été soulevés. C'est là précisément ce qu'il convient de faire à ce point de l'analyse.

²⁴Gedi et Elam 47.

L'oubli et l'héritage freudien: considérations de Mitscherlich, Derrida et Lyotard

Il est absolument impossible d'envisager une étude de la représentation du passé sans se référer à la psychanalyse freudienne et à ses vestiges dans le discours théorique contemporain. Freud a pour toujours marqué la terminologie de base employée dans toutes les recherches sur la mémoire par l'élaboration d'un appareil terminologique qui perdure chez tous les critiques de la représentation du passé. Il y a, à la base de cette influence, la notion freudienne selon laquelle la mémoire enregistre tout ce qui est accessible aux sens et que cet enregistrement peut être rendu présent, rappelé par le travail de psychanalyse. Il y aurait dans l'appareil psychique un idéal où tous les souvenirs pourraient être récupérés si ce n'était les obstructions du refoulement qui protègent le moi de souvenirs trop douloureux et risquant d'empêcher le sujet de vivre. Des comportements hystériques, des rêves récurrents, des crises d'angoisse etc., peuvent faire office de symptômes pour découvrir qu'il y a eu refoulement, guidant ainsi le thérapeute vers l'élaboration d'un système qui permettrait au patient de recouvrer la mémoire originelle et la cause des symptômes. Il n'y a pas chez Freud la possibilité d'oubli, il n'y a que du refoulement. Or, refoulement implique que la chose à laquelle on tend — le souvenir, l'Événement, la mémoire — a été enregistrée et qu'elle doit être accessible; il ne s'agit pour le thérapeute que de guider le patient vers une perlaboration du souvenir de manière à le rendre présent et à le mettre en récit, c'est-à-dire, à le mettre en intrigue. Freud expose de manière très succincte le processus de refoulement:

La suppression de cette résistance s'est montrée indispensable au rétablissement du malade. D'après le mécanisme de la guérison, on peut déjà se faire une idée très précise de la marche de la maladie. Les mêmes forces qui, aujourd'hui, s'opposent à la réintégration de l'oublié dans le conscient sont assurément celles qui ont, au moment du traumatisme, provoqué cet oubli et qui ont refoulé dans l'inconscient les incidents pathogènes. J'ai appelé *refoulement* ce processus supposé par moi et je l'ai considéré comme prouvé par l'existence indéniable de la *résistance*.²⁵

Ici se dessine la conception freudienne de la mémoire. Il semble s'agir pour lui d'une masse infinie d'informations dont le sujet est séparé seulement par la résistance ou le refoulement, selon le symptôme. Le refoulé, dans la métaphore spatiale freudienne de l'appareil psychique, fait partie de l'inconscient. Le travail du thérapeute est de faire émerger dans le conscient le refoulé en abattant la résistance. Tout ce processus s'inscrit bien entendu au sein d'une économie libidinale du désir. En effet, la plupart des exemples cliniques fournis par Freud sont liés à des désirs sexuels refoulés, à des fantaisies irréconciliables avec la morale et l'esthétisme du sujet. Encore faut-il comprendre que Freud n'a pas établi les bases de cette morale et de cette esthétique. Ce qu'il faut retenir, c'est qu'il y a conflit dans le langage entre ce qui peut être ramené à la surface sans danger et ce qui doit être maintenu sous le conscient. Ce court résumé de ce que Freud a avancé comme notion de refoulement ne rend certainement pas justice à ses nombreux écrits. Cela aide cependant à comprendre que ces termes issus de la psychanalyse ont été inventés ou disons préférablement articulés dans le but ultime de guérir des malades dans le cadre de la psychanalyse clinique. Le refoulement, l'inconscient, le conscient, la résistance, le transfert,

²⁵*Cinq leçons sur la psychanalyse* 26.

la sublimation, la pulsion de mort, l'économie libidinale, etc., tous ces termes, doit-on le rappeler, sont des métaphores pour exposer la complexité du système psychique de l'*individu*. Freud, malgré l'indéniable bagage littéraire qui faisait partie de son éducation, s'intéressait à soigner des affects individuels et des problèmes au niveau de la psyché, qui, quoiqu'on en dise est une entité se limitant à un seul acteur: le patient.

Cette restriction à une instance unique ne semble pas constituer un obstacle pour maints chercheurs qui ont tenté d'éclairer le concept de mémoire collective par la translation de concepts cliniques freudiens dans le cadre de leur appréhension du comportement d'un groupe entier face au passé. Margarete Mitscherlich offre un exemple frappant de cette appropriation discursive du freudisme dans la représentation du passé. Cette psychanalyste tente, par une approche freudienne, d'expliquer l'impossibilité du travail du deuil — Trauerarbeit — pour le peuple allemand après la Seconde Guerre Mondiale. La disparition du Troisième Reich, la défaite totale du nazisme et l'effacement des idéaux hitlériens seraient selon elle des phénomènes que les Allemands n'ont pu assumer dans le sens freudien du terme. Il est nécessaire de mentionner, pour rendre justice à Mitscherlich, qu'elle pose la question importante de la possibilité pour la collectivité de faire le deuil. «Kann ein Kollektiv überhaupt trauern, ist Trauern nicht Sache des einzelnen?»²⁶ D'autre part, elle n'offre d'autre réponse à la question que la suivante:

²⁶Mitscherlich, 19, Ma traduction : Une collectivité peut-elle être en deuil? Le deuil n'est-il pas une chose propre à l'individu?

Das Unbegreifbare, das Ungeheuerliche und Uneinfühlbare der Nazizeit bleibt ja, das wir, die Mehrheit der Deutschen, Mitglieder eines alten Kulturvolkes, über zwölf Jahre darin überzeugt leben und handeln konnten. Das blockiert die Trauerarbeit und deren Ziel: einen Lernprozeß, durch den eine begangene schlechte Tat als solche erkannt und wiedergutmacht werden kann (soweit möglich).²⁷

Mitscherlich va encore plus loin que les historiens quand elle parle de conscience des nations («*Gewissen der Nation*»²⁸), instance qui rejoindrait la définition de mémoire collective telle qu'énoncée par Susan Crane, c'est-à-dire la somme de tout ce qui est public: énoncés politiques, églises, presses, bref, tout genre de discours public. Pour Mitscherlich, la nation allemande a des mécanismes de défense qui l'empêchent de procéder au travail du deuil freudien et de mettre un point final à la défaite de 1945. Il ne s'agit pas ici, comme il a été mentionné plus haut, de déterminer la validité de la thèse de Mitscherlich. L'enjeu ici est de commenter l'emploi de la terminologie freudienne dans le cadre d'un projet d'analyse historique des conséquences de la Seconde Guerre Mondiale. En effet, Mitscherlich, en tant que psychanalyste, déploie tout le vocabulaire freudien qu'elle possède pour procéder à la psychanalyse d'un patient nommé Allemagne. Une majorité lui suffit pour décrire le malade, c'est-à-dire la majorité silencieuse qui a entériné sans y participer activement le projet nazi. Ce groupe que l'on appelle aussi *Mitläufer* (littéralement, ceux qui courent ou qui marchent

²⁷Mitscherlich, 26, Ma traduction : Ce qui reste inconcevable, monstrueux et insaisissable de l'époque nazie est que nous, la majorité des Allemands, membres d'un ancien peuple civilisé, ayons pu y vivre et y évoluer pendant plus de douze ans de manière convaincue. Cela entrave le travail de deuil et son but : un processus d'apprentissage par lequel un acte passé mauvais peut être reconnu en tant que tel et réparé (autant que possible).

²⁸Mitscherlich 18.

ensemble) constitue le point d'ancrage de l'analyse de Mitscherlich. Pour éclaircir cette synecdoque, l'exemple suivant:

Die Unfähigkeit, Prioritäten zu setzen, wenn es um Umweltzerstörung geht, wenn es um den Wiederaufbau unserer Städte, um die Sozialgesetzgebung, Altersversorgung und last not least um die Aufhebung des sodomasochistischen Herrschaftsverhältnisses zwischen den Geschlechtern, des »Herrschaftsdenkens im Untertanengeist« in der Gesellschaft überhaupt geht, können wir auch als Folge der Unfähigkeit zu trauern ansehen im Sinne der Unfähigkeit, Abschied von der Mentalität und Geisteshaltung zu nehmen, die zu Hitler geführt und die NS-Zeit beherrscht hatte.²⁹

Dans le même ordre d'idées, Mitscherlich avance que l'affection profonde portée au Führer par les Allemands a été remplacée, le miracle économique aidant, par le mécanisme du *Ersatzbefriedigung*, (transposition du plaisir), par une affection illimitée pour les biens de consommation.³⁰ Dans le contexte d'une tentative de définition de la mémoire collective, l'approche de Mitscherlich offre un exemple de choix quant à la confusion qui règne dans le discours intellectuel. D'abord parce que les conclusions avancées par la psychanalyste sont pour le moins douteuses. Tous les symptômes dont souffre l'Allemagne contemporaine, son incapacité à établir des priorités dans plusieurs domaines, la relation de pouvoir entre les sexes, la consommation effrénée de biens etc. sont partagés également

²⁹Mitscherlich, 26. Ma traduction : L'incapacité d'établir des priorités lorsqu'il s'agit de la destruction de l'environnement, lorsqu'il s'agit de la reconstruction de nos villes, de législation sociale, de pensions de vieillesse et surtout de l'abolition de la relation de pouvoir sado-masochiste entre les sexes, de la mentalité de maître mue en celle du valet dans notre société, peut-on aussi considérer comme le résultat de l'incapacité de faire le deuil dans le sens de faire ses adieux à la mentalité et à l'état d'esprit qui ont mené à Hitler et dominé la période nazie.

³⁰Mitscherlich 25.

et dans la même mesure observable dans d'autres pays européens qui n'ont pas été soumis au régime nazi et dans une mesure encore plus grande, surtout au chapitre de la consommation, aux États-Unis et au Canada, paradis de la consommation. Pourtant, pourrait-on prétendre que ces comportements collectifs sont explicables aux États-Unis par l'incapacité de faire le deuil de l'ère nazie? Plus d'un en douterait. L'exemple de Mitscherlich met sous une nouvelle lumière la tension entre les affects individuels de l'oubli et de la mémoire collective. Ce cas montre que le concept de mémoire collective est si instable et si vide de sens qu'il faut souvent pour l'analyste recourir à des catégories d'analyse qui n'ont de valeur que dans l'analyse de comportements individuels. Tel est le cas pour Mitscherlich qui tente de le faire en ayant recours à la psychanalyse freudienne. Le choix de Mitscherlich comme exemple de brouillage entre mémoire collective et mémoire individuelle apparaîtra clairement dans l'analyse de *Trame d'enfance* et de *L'Ami étranger*. Les auteurs de ces deux romans effectuent en effet la même translation de termes freudiens vers la collectivité dans le but de donner un sens à leur entreprise de représentation du passé. Que Mitscherlich arrive ou non à expliquer les problèmes de l'Allemagne réunifiée par l'emploi de la psychanalyse est d'un intérêt marginal pour cette analyse, faut-il le rappeler, ce qui ici est important est l'emploi d'une approche thérapeutique clinique dans l'explication de phénomènes historiques complexes affectant un très grand groupe d'individus.

L'héritage de la psychanalyse freudienne ne se restreint pas à l'exemple précédent. En effet, on retrouve dans la critique structuraliste et post-structuraliste l'emploi fréquent de termes issus de la psychanalyse. Jacques Derrida, dans *Mal d'Archive*, propose un

réexamen du concept d'archive par une exploration du concept de la trace par le biais de la psychanalyse freudienne. L'archive pour Derrida doit avoir un support, un lieu d'entrepôt. «La demeure, ce lieu où elles restent à demeure, marque ce passage institutionnel du privé au public, ce qui ne veut pas toujours dire du secret au non-secret.»³¹ Derrida ne restreint pas l'*archive* à sa définition littérale. On doit comprendre par cette idée toute trace recensée et gardée dans un cadre institutionnel, église, gouvernement, organisme, famille, etc. Ce serait donc dans l'archivage que l'on retrouverait le passage de la mémoire privée à la mémoire collective. L'archive de Derrida couvre toute activité d'entreposage du savoir, entrepôt qui est gardé par des instances diverses chargées d'édicter le souvenir. Cette définition offre l'avantage de la malléabilité, elle permet à l'archive, fonds commun de la mémoire, d'être augmentée, changée, transformée, mais comme Derrida le souligne, rien ne garantit l'accessibilité de cette mémoire, de cette trace. Il en revient aux gardiens de la loi de réguler l'accès au savoir. Cette définition de l'archive tire sa substance de l'appareil psychanalytique à un autre niveau. Derrida prend, semble-t-il, pour acquis la notion freudienne de mémoire, c'est-à-dire ce réservoir infini de souvenirs récupérables. Si l'archive peut paraître une garantie contre l'oubli, il ne s'agit, selon Derrida, que d'une mésestimation. Il explique:

³¹*Mal d'Archive* 13.

Car l'archive, si ce mot ou cette figure se stabilisent en quelque signification, ce ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieure. Bien au contraire: l'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de la dite mémoire.³²

Dans un schéma logique, l'archive ne saurait donc être placée à l'opposé de l'oubli. Il y a ici un lien évident avec les conclusions tirées dans le chapitre sur la photographie: si la photographie peut être considérée comme archive, elle apparaît chez les autres auteurs comme une défaillance de la mémoire. Un monument à sa disparition. Derrida va encore plus loin en établissant un lien logique entre l'archive et l'oubli par le biais de la pulsion de mort.

Et notons en passant un paradoxe décisif sur lequel nous n'aurons pas le temps de revenir mais qui conditionne sans doute tout ce propos: s'il n'y a pas d'archive sans consignation en quelque *lieu extérieur* qui assure la possibilité de la mémorisation, de la répétition, de la reproduction ou de la ré-impression, alors rappelons-nous aussi que la répétition même, la logique de la répétition, voire la compulsion de répétition reste, selon Freud, indissociable de la pulsion de mort. Donc de la destruction. Conséquence: à même ce qui permet et conditionne l'archivage, nous ne trouverons jamais rien d'autre que ce qui expose à la destruction, et en vérité menace de destruction, introduisant *a priori* l'oubli et l'archivolithique au cœur du monument.³³

L'archive devient donc la négation de la mémoire. Paradoxe auquel Derrida arrive grâce à des présupposés hérités de la psychanalyse. Dès que la mémoire est archivée, elle s'annule et devient victime de la destruction par la pulsion de mort, incapable de résister aux impératifs du principe de réalité. Or, les conflits entre le principe de réalité et la pulsion

³²*Mal d'Archive* 26.

³³*Mal d'Archive* 26-27.

sexuelle engendrent deux affects: le deuil et la mélancolie. Par l'archive nous revenons singulièrement à l'argumentation de Mitscherlich quant à l'économie du deuil suivant la perte d'Hitler par les Allemands. Derrida offre une piste fondamentale dans la définition de l'écriture de l'oubli et il convient d'énoncer clairement ce que ces considérations signifient pour cette analyse.

Paradoxalement, c'est dans l'aporie offerte par Derrida que semble s'articuler une réponse à la question sur l'existence de la mémoire collective. Si l'archive est la négation de la mémoire et que l'archive advient dès que le savoir quitte la sphère privée pour entrer dans le lieu de l'archiviste -le gardien institutionnel de la mémoire-, il serait possible d'avancer que l'écriture de l'oubli commence dès que l'Événement quitte la mémoire personnelle pour s'inscrire dans le savoir collectif. Cette collectivité dont le nombre et le statut importe peu est caractérisée par le fait qu'elle se dote d'archives et que ces archives, suivant l'impératif de la pulsion de mort telle que décrite par Derrida rendent impossible l'accès au passé, à la chose en soi. L'aporie se dessine de la manière suivante: le schéma freudien sous-entend une fonction mémorielle, c'est-à-dire une capacité d'enregistrement illimitée, chaque symptôme n'étant que la manifestation tardive de cet enregistrement. Or si l'archive annule l'accès au souvenir par la simple intervention de la pulsion de mort, cette conception de la mémoire en tant que réservoir sans fond de souvenir ne tient plus. Ironiquement, c'est en se servant de la terminologie psychanalytique que Derrida arrive à démontrer que la mémoire n'est pas justement ce puits sans fond duquel le thérapeute peut puiser un nombre infini de récits corroborables.

Le pouvoir destructeur de l'archive est prouvé de manière encore plus évidente dans *Mémoires pour Paul de Man*. Dans cet ouvrage voué à la mémoire du défunt Paul de Man, Derrida avance que le fait de nommer l'être anonyme implique déjà sa disparition, sa mort. Puisqu'il est entendu que toute chose peut être rappelée tant et aussi longtemps qu'elle a porté un nom, le simple fait du baptême précipite l'être ou la chose dans un passé instantané:

En appelant ou en nommant quelqu'un de son vivant, nous savons que son nom peut lui survivre et *lui survit déjà*, commence dès son vivant à se passer de lui, disant et portant sa mort chaque fois qu'il est prononcé dans la nomination ou dans l'interpellation, chaque fois qu'il est inscrit dans une liste, un état civil ou une signature.³⁴

Le nom, c'est-à-dire, l'activité de nommer, peut faire partie de l'archive car en nommant, on propage un savoir collectif. Toute nomination serait donc pulsion de mort.

En nommant on représente, on amène dans le conscient ce qu'on croyait être la trace ou le vestige du passé. On assure par la représentation la pérennité de l'Événement et la mémoire de la chose. Or, pour Jean-François Lyotard, la représentation n'assure pas la mémoire, bien au contraire. Il explique:

³⁴*Mémoires pour Paul de Man* 63.

En représentant, on inscrit en mémoire, et cela peut sembler une bonne garde contre l'oubli. C'est, je crois, le contraire. Ne peut s'oublier au sens courant, que ce qui a pu s'inscrire, parce qu'il pourra s'effacer. Mais ce qui n'est pas inscrit, faute de surface inscriptible, faute d'une durée et d'un lieu où l'inscription se situe... ce qui n'est pas matière à expérience parce que les formes ou formations de l'expérience, même inconsciente, celle que produit le refoulement secondaire, lui sont inaptes ou ineptes, cela ne peut pas s'oublier, n'offre pas de prise à l'oubli.³⁵

Comment peut-on alors prétendre à représenter le passé? Si comme on peut le constater, toute tentative d'inscription, d'archive et de trace est vouée à être la proie de l'oubli? Comment Lyotard entrevoit-il la possibilité de donner un sens au passé si le simple fait de mettre en mémoire renvoie au refoulement ou à la forclusion involontaire? L'héritage de la psychanalyse vient compléter cette réflexion sur la tension entre la mémoire collective et la mémoire personnelle. Il semble évident que les affects décrits par Freud sont individuels, qu'ils sont voués à l'analyse clinique, mais leurs emplois et leurs usages ont depuis longtemps quitté le champ de la psychanalyse. Il faudra donc accepter la possibilité d'accepter les termes freudiens en tant que catégories d'analyse valables ou au moins et provisoirement comme intertextes de première importance. Il faut aussi spécifier que les auteurs Wolf, Hein et Kundera sont le fruit d'une époque qui a assimilé la psychanalyse dans tous les discours. Comme nous le verrons chez Wolf et plus particulièrement chez Hein, ces auteurs prennent pour acquis chez le lecteur une certaine connaissance de la psychanalyse. Les textes littéraires, comme il sera prouvé, portent en eux l'exigence du savoir freudien. Il sera donc impératif d'accepter la catégorie de mémoire collective même

³⁵Lyotard 51.

si les Halbwachs, Hobsbawm, Milner, Mitscherlich, Lyotard et Derrida font de cette catégorie un ensemble de définition complexe et incertain. Pour revenir à cette pré-connaissance du freudisme prise pour acquis chez les auteurs, il est nécessaire de définir ce que cette pré-connaissance implique. À cet effet, certaines notions de la psychologie populaire ouvrent des avenues très prometteuses dans la compréhension du concept de la mémoire collective. Il s'agit, comme on l'a dit plus haut, des phénomènes de *Recovered Memory Syndrome* (RMS) et de *False Memory Syndrome* (FMS). Ce n'est qu'une fois que cette étude aura pu être enrichie de ces réflexions qu'il sera possible d'aborder les textes littéraires au programme.

La mémoire malléable: le syndrome du faux souvenir

La psychanalyse, en plus d'avoir entraîné un phénomène de contamination lexicologique dans toutes les branches des humanités, a aussi évolué dans le domaine du traitement clinique des névroses obsessionnelles. C'est aux États-Unis que la psychanalyse a atteint le plus grand niveau de distribution populaire, et c'est de là aussi que parviennent les développements les plus importants dans le domaine de la recherche sur la nature de la mémoire et de la mémoire collective. Cette étude ne saurait se passer de la contribution faite par la psychanalyse clinique moderne et ses abus, car, comme le cas sera exposé, il s'agit ici de parler d'abus de la psychanalyse. L'exposition des phénomènes de RMS et FMS rejoint directement cette tentative de définition de l'écriture de l'oubli et de la représentation du passé. Le but est de démontrer que la mémoire est malléable, que son élocution est directement dépendante des agents qui cherchent à la voir surgir.

Vers la fin des années 80 et le début des années 90, le système judiciaire américain fut submergé par une vague impressionnante d'accusations d'abus sexuels sur des enfants qui avaient recouvré des souvenirs d'abus à l'âge adulte grâce à la psychothérapie. Ces accusations ont suivi une vague de médiatisation massive dans la presse populaire. En 1994, 10 000 adultes ont prétendu avoir recouvré des souvenirs d'abus sexuels pendant leur enfance.³⁶

³⁶J. Hochman, Buried Memories Challenge the Law, *The National Law Journal*, 16, 17-18.

Cette vague d'accusations criminelles ont par ailleurs provoqué un mouvement de contestation et ont éveillé le doute chez plusieurs intervenants que ces souvenirs rappelés ou redécouverts pendant la thérapie étaient des affabulations, des constructions dangereuses, assez pour que se forme en 1992 la False Memory Syndrome Foundation. Cette fondation est une des instances qui a tenté de répondre aux accusations portées par les victimes et qui a encouragé la recherche sur la mémoire et la thérapie dans le but de limiter les dommages créés par le flot de litigations des cas d'abus sexuels. Ce mouvement de protestation a donné naissance au terme de False Memory Syndrome pour répondre au terme de Recovered Memory Syndrome qui avait été employé pour désigner les cas d'abus sexuels rappelés à l'âge adulte. Ces «faux souvenirs» se définissent comme suit:

When the memory is distorted, or confabulated, the result can be what has been called the False Memory Syndrome: a condition in which a person's identity and interpersonal relationships are centered around a memory of traumatic experience which is objectively false but in which the person strongly believes. Note that the syndrome is not characterized by false memories as such. We all have memories that are inaccurate. Rather, the syndrome may be diagnosed when the memory is so deeply ingrained that it orients the individual's entire personality and lifestyle, in turn disrupting all sorts of other adaptive behaviors. The analogy to personality disorder is intentional. False memory syndrome is especially destructive because the person assiduously avoids confrontation with any evidence that might challenge the memory. Thus it takes on a life of its own, encapsulated, and resistant to correction. The person may become so focused on the memory that he or she may be effectively distracted from coping with the real problems in his or her life.³⁷

³⁷ False Memory Syndrome Foundation, <http://advicom.net/~fitz/fmsf/aboutFMS.html>, 15 août 1999. Définition de Dr John F. Kihlstrom, Yale University.

Il s'agit pourtant du phénomène à la base de cette contestation qui interpelle ici l'attention. Le processus par lequel les RMS sont rappelés à la conscience promet effectivement de jeter une nouvelle lumière sur le rôle de la mémoire collective sur la construction de souvenirs personnels. Les accusateurs partagent plusieurs traits, il sont à 92% des femmes, 71% ont entre 31 et 50 ans et 60% d'entre eux présentent des souvenirs d'abus qui remontent à l'âge de quatre ans. Fait intéressant: 18% des souvenirs rappelés incluent des allégations d'abus dans le cadre de rituels sataniques. Les accusateurs suivent un parcours semblable. D'abord, le sujet fait appel à l'aide d'un psychothérapeute dans le but de surmonter des problèmes psychologiques divers. Il peut s'agir de syndrome post-traumatique, d'anorexie, de boulimie, d'attaques de panique fréquentes, de mélancolie, etc. Dans tous les cas, le thérapeute a initié le questionnement quant à l'abus sexuel de la prétendue victime pendant les trois premières sessions de thérapie. Devant une réponse négative, le thérapeute tente d'expliquer au patient le RMS. Diverses méthodes sont ensuite employées pour arriver à un rappel de souvenir. D'abord la plupart des thérapeutes concernés vont prescrire la lecture du livre de psychologie populaire *The Courage to Heal*³⁸. Ce livre, accompagné d'un cahier d'exercices, a pour but de guider le patient vers la redécouverte de souvenirs enfouis et la guérison des symptômes (manifestations d'anormalité psychique) pour lesquels il a consulté le thérapeute. S'ensuivent des sessions de groupes formés de *survivants de l'inceste* où le patient écoute les récits d'abus sexuels

³⁸ Bass, Ellen et Davis, Laura, *The Courage to Heal: A Guide for Women Survivors of Child Sexual Abuse*, Troisième édition, Harper Perennial, New York, 1988.

livrés par d'autres victimes. La pression pour fournir un récit corroborant la thèse du RMS ne s'arrête pas là. Le thérapeute peut, dans certains cas, avoir recours à l'hypnose, le sérum de vérité, les associations d'idée, la thérapie gestaltienne, etc. Il arrive souvent que le thérapeute dresse une liste de symptômes qui seraient révélateurs d'abus sexuels pendant l'enfance. Ces symptômes varient du sentiment de solitude et d'isolement au manque d'estime de soi en passant par l'anorexie. Le Dr Elizabeth Loftus, une des chefs de file du mouvement de scepticisme croissant envers le RMS décrit très bien le processus par lequel le thérapeute suggère, de manière parfois très peu subtile, que l'abus a pu avoir lieu.³⁹ Loftus relate le cas de Lynn Price Gondolf, abusée sexuellement par son oncle à l'âge de six ans à l'insu de ses parents. Quand, 15 ans plus tard, elle a cherché l'aide d'un thérapeute pour venir à bout d'une boulimie incontrôlable, elle a été soumise à des interrogatoires suggestifs par son thérapeute. Celui-ci, par une méthode de questionnement suggestif, a réussi à faire avouer à la patiente que ses parents étaient non seulement au courant du comportement de l'oncle, mais qu'ils avaient eux-mêmes abusé d'elle sexuellement. La patiente a ensuite été soumise à différentes stratégies suggestives: rédaction d'un journal, hypnose, groupe de soutien, etc. Mais le but ultime de ce genre de thérapie est la confrontation, suivie, si possible de litigation pour obtenir des réparations financières pour les soins psychologiques et les dommages permanents causés par les parents. On conseille cependant, si l'héritage du patient est mis en jeu par la confrontation, d'attendre la mort de

³⁹Voir Elizabeth Loftus et Katherine Ketchman, *The Myth of Repressed Memory*, St.Martin's Press, New York, 1994. Chapitre 3 Entranced.

ses parents et de procéder à une confrontation par élégie ou prière. Il semble donc y avoir une pression assez lourde, des motivations multiples pour amener le patient à produire un récit d'abus sexuel. La recherche sur le RMS a prouvé que la plupart des histoires se ressemblent et qu'il paraît y avoir un fil conducteur dans tous ces récits. D'abord, on remarque que les patients sont tous soumis aux mêmes influences discursives: on prescrit un livre destiné à aider le patient à mettre en intrigue un souvenir dont il doute fortement au départ, ensuite, on expose le patient à d'autres patients ayant souffert des mêmes problèmes et on l'encourage à rejoindre la communauté des *survivants de l'inceste*⁴⁰, en produisant un récit similaire. La justification du processus passe par la simplification du modèle freudien du refoulement et l'autorité professionnelle du thérapeute. Le patient passe d'un stade de doute profond, que le thérapeute identifie le plus souvent avec la dénégation freudienne. Le but pour le thérapeute est d'amener le patient déjà sujet à la suggestion à surmonter cette dénégation pour ouvrir la porte aux souvenirs enfouis. «You must believe that your client was sexually abused, even if she sometimes doubts it herself... Joining a client in doubt would be like joining a suicidal client in her belief that suicide is the best way

⁴⁰Pour les origines de ce terme, voir l'article de Pamela Ballinger The Culture of Survivors. Post-Traumatic Stress Disorder and Traumatic Memory, in *History & Memory: Studies in Representation of the Past*, vol. 10, no 1, Spring 1998 99-132. Le terme *incest survivor* a émergé dans les publications sur la psychologie populaire au États-Unis. Selon Ballinger, l'usage de la figure du survivant serait calqué sur les discours des vrais survivants des camps de concentration, les survivants de la bombe —*hibakusha* est le terme employé— et les vétérans du Vietnam. L'emploi métaphorique du terme pose un problème. En créant une culture dans laquelle presque chacun peut prétendre au titre de survivant, les tenants du RMS risquent de réduire la force d'évocation du terme dont ils se servent pour donner plus d'impact à leurs discours.

out.»⁴¹À la base donc de ces récits d'abus repose la croyance chez le thérapeute en ces souvenirs. Souvent, dans le but ultime de provoquer le retour du refoulé, le thérapeute aura accès à des répétitions de la même question. «If your client says she wasn't abused but you suspect that she was, ask again later.»⁴² Les tenants du RMS font cependant face à des critiques sans merci. Encore selon Ballinger, Toglia et Loftus, les victimes d'événements traumatiques ont en effet plutôt tendance à ne pas pouvoir oublier ces événements et à bloquer leurs reconstitutions mentales.

Quelles sont les implications de ce phénomène social américain largement médiatisé sur cette étude portant sur la mémoire collective? Quels liens peuvent être établis entre le FMS, le RMS et les textes littéraires du corpus en question? La réponse est simple. La conclusion à tirer de ces réflexions est que la mémoire, ou l'anamnèse — dans l'univers freudien —, est une donnée malléable, sujette aux confabulations⁴³ et aux reconstructions à divers niveaux. Les deux exemples suivants serviront à soutenir la véracité de cet énoncé. Ils serviront aussi à montrer que la représentation du passé est soumise à un effet de contamination discursive dont les sources sont souvent impossibles à identifier.

⁴¹Bass et Davies, *The Courage to Heal*, Première édition, 347.

⁴²Bass et Davies 350.

⁴³Par confabulation, il faut entendre sa définition clinique, c'est-à-dire, un état pathologique caractérisé par la substitution d'un récit imaginaire à la réalité vécue. Le malade, convaincu de la véracité de ses dires, raconte des événements qui n'existent que dans son imagination, et toutes tentatives de dissuasion restent vaines.

Certaines expériences cliniques ont réussi à faire avancer certaines conceptions acquises sur la mémoire. Le psychologue Ulric Neisser de l'Université Cornell a réalisé l'expérience suivante. Le jour suivant l'explosion de la navette spatiale *Challenger* en janvier 1986, il a demandé à un groupe d'étudiants de répondre par écrit à la question suivante: «Comment avez-vous appris la nouvelle de la catastrophe de *Challenger*?» Deux ans et demi plus tard, il assigna la même tâche au même groupe d'étudiants. Les résultats furent frappants. De toute la seconde série de textes, aucun n'était identique à ceux de la première série. Dans 30% des cas, les seconds récits étaient complètement différents des premiers, des informations importantes avaient changé, de nouveaux personnages avaient surgi, etc.⁴⁴ Le professeur Neisser n'a pas réussi à expliquer avec certitude la raison des changements dans les récits. Tout au plus a-t-il pu avancer quelques hypothèses sur certains effets d'influence des médias, de confusion avec d'autres souvenirs d'événements mémorables ou tout simplement un désir des étudiants de rendre leurs récits vraisemblables. Ce que l'on peut retirer de ces considérations est qu'un certain phénomène de contamination s'opère dans la reconstruction du souvenir et que chaque reconstruction est de plus en plus contaminée à chaque fois qu'elle est énoncée. Une autre expérience vient corroborer la malléabilité de la mémoire. Lors d'une expérience menée par Roediger et McDermott, une liste de 12 mots faisant partie du champ lexical associé au sommeil a été

⁴⁴Pour un compte-rendu complet de cette expérience, voir Loftus et Ketchman, *The Myth of Repressed Memory: False Memories and Allegations of Sexual Abuse*, St. Martin's Press, New York, 1994, 91-92.

soumis à l'étude d'un groupe de sujet. Le mot *sleep* ne faisait pas partie de la liste. On y retrouvait les mots *bed, rest, awake, etc.* On a ensuite demandé aux sujets de reproduire la liste de mots qu'ils avaient étudiée. Le mot *sleep* est apparu dans 50% des réponses ainsi que d'autres termes associés au sommeil mais qui ne faisaient pas partie de la liste initiale.⁴⁵ Cette expérience semble prouver une chose importante: la mémoire sémantique est davantage préoccupée par la vraisemblance d'une construction que par son authenticité. Finalement, il est possible d'affirmer que le phénomène de contamination et de pression à se rappeler crée des situations où s'ajoute à la mémoire personnelle et l'oubli la contribution d'éléments extérieurs au sujet de la représentation du passé.

Ainsi se creuse la problématique de la mémoire collective. Cette exploration aura servi à démontrer que la tension entre la mémoire personnelle et la mémoire collective est une relation complexe qui repose sur l'existence de deux convictions. La première exige que l'on suive le modèle freudien selon lequel la mémoire personnelle serait infinie, complète et devant laquelle se dresserait des souvenirs-écrans, des forclusions, des refoulements, autant de murs que le thérapeute a le devoir d'abattre. La seconde considère la mémoire comme une construction toujours déjà discursive. Est-ce que la mémoire personnelle s'élabore à partir de la mémoire collective ou est-ce l'inverse qui se produit? Voilà réponse

⁴⁵Pour un résumé plus complet de cette expérience, voir: Toggia, Michael P. Recovered Memories: Lost and Found?, in *The Recovered Memory/False Memory Debate*, Ed. Par Kathy Pezdec et William P. Banks, Academic Press, 313-323, 1998, 316.

qu'il ne sera possible d'élaborer qu'après l'analyse des romans de Wolf, de Hein et de Kundera.

La recherche de l'archive chez Christa Wolf

La complexité des rapports entre les différentes approches du phénomène de la mémoire dite collective telle que définie plus haut trouve sa réalisation dans la littérature dans *Trame d'enfance* de Christa Wolf. La narratrice entreprend de soumettre une tranche de sa vie et de ses souvenirs personnels à une comparaison des archives qui ont été gardées dans les institutions de la RDA. Wolf entreprend son roman autobiographique en 1972. Elle se donne pour but d'écrire un livre de questions qui mènera le lecteur vers une exploration des liens entre la mémoire de l'auteur, représentée en l'occurrence par le personnage de Nelly à laquelle elle référera jusqu'à la presque toute fin du roman à la troisième personne; et celle du peuple entier, en l'occurrence les Allemands de l'Est. Le roman de Wolf offre une perspective narrative particulière. La narratrice contemple la vie de la jeune fille Nelly qu'elle fut et s'adresse à elle-même à la deuxième personne du singulier. Ce jeu de focalisation donne le résultat suivant, au moment où l'auteur revient sur le début du moment de l'écriture: «Parce qu'il en coûte que concéder que cette enfant-là — trois ans, sans défense, seule — t'est inaccessible. Il n'a pas que les quarante ans qui te séparent d'elle; il n'y a pas que l'infidélité de ta mémoire qui t'entrave...»⁴⁶ Cette perspective prévaudra presque jusqu'à la fin du roman, où les trois personnes JE-TU-ELLE se fondront en une seule pour rejoindre l'unité et la continuité entre le présent et le passé que Wolf recherche en posant la question initiale: Comment sommes-nous devenus, ce que nous sommes aujourd'hui? C'est autour de cette tentative d'arriver à dire «JE» que le récit de l'enfance de

⁴⁶*Trame d'enfance* 21.

Christa Wolf tourne. Le roman est composé selon une structure assez complexe. On y retrouve en gros quatre niveaux de narration. Premièrement, l'enfance et la jeunesse à Landsberg⁴⁷, la fuite et les premières années suivant la guerre. Dans ce niveau de narration, l'auteur réfère à elle-même à la troisième personne et évolue sous le nom de Nelly. Le deuxième niveau correspond au voyage en Pologne de l'auteur en juillet 1971. Le troisième représente l'écriture du manuscrit du roman. Le quatrième niveau se mélange aux trois autres et est constitué de commentaires autoréflexifs sur la mémoire, l'oubli, la capacité de représenter le passé et les limites de la narration à la troisième personne. C'est à ce niveau que Wolf pose les questions importantes du roman telles que *Comment sommes-nous devenus, ce que nous sommes aujourd'hui?* et qu'elle présente des pauses narratives qui servent de catalyseurs au récit.

Devant la défaillance de sa mémoire à organiser la trame de ses souvenirs, la narratrice passe du niveau de narration de l'enfance, à celui de la rédaction du manuscrit dans le but de jeter une lumière explicative sur sa démarche. Elle décrit donc ses recherches à la Staatsbibliothek de Berlin.

⁴⁷Il est important de souligner que le nom de la ville ne sera jamais clairement évoqué. Le lecteur sait qu'il s'agit d'un endroit faisant partie des territoires restitués à la Pologne après la guerre, c'est-à-dire, «L. qui est devenue G.», sans autres spécifications.

Toute la documentation, amassée et épluchée, ne répond pas à ces questions. Cependant, ne dis pas qu'il fut superflu de parcourir, des semaines entières, à la «Staatsbibliothek», les numéros reliés et couverts d'une épaisse couche de poussière du journal local de ton lieu de naissance qui, à ton grand étonnement et à celui de la serviable bibliothécaire, se trouvaient effectivement entreposés dans le magasin. Ou bien, à la Maison de l'Enseignant, de pousser tes recherches jusqu'à pénétrer à l'intérieur de cette fameuse pièce rigoureusement mise sous scellés, dans laquelle les livres scolaires de ton enfance, qu'on ne peut emprunter que sur présentation d'une autorisation spéciale, sont empilés jusqu'au plafond, distillés comme un poison: Allemand, Histoire, Biologie.⁴⁸

À ce point du récit, Wolf amorce l'effacement de la fragile frontière entre la mémoire personnelle et la mémoire collective. Cet extrait propose une double approche face au souvenir. Wolf cherche d'abord à se l'approprier, tout en soulignant par la comparaison avec le poison de l'idéologie nazie son opposition intellectuelle à ce passé. Les archives — livres scolaires et journaux — sont vidés de leurs rôles premiers pour devenir de simples inspirations, des éléments déclencheurs du récit, ce qu'ils n'arrivent d'ailleurs pas à faire comme l'écrit la narratrice. Dans un premier temps, la narratrice fait appel à l'archive, à la trace scripturale du passé dont elle a fait partie. Elle est à la recherche de l'archive dont elle pourrait faire partie, c'est-à-dire le journal de sa ville natale, qui réussirait là où elle échoue à représenter les événements du passé. Si ces archives journalistiques faisaient partie à l'origine d'une mémoire collective, c'est maintenant en tant que mémoire individuelle qu'elles sont abordées. Elles ne sont utiles que dans la mesure où Wolf y trouvera les liens qui lui manquent pour compléter le récit de son histoire familiale. Vu sous cet angle, les efforts de Christa Wolf rejoignent les pistes données par Halbwachs.

⁴⁸*Trame d'enfance* 22.

Rappelons-le, selon lui, la mémoire personnelle s'organise à partir de la mémoire collective dans la mesure où nul souvenir personnel ne peut être appréhendé en dehors de ses liens avec la collectivité. L'archive accomplit l'écriture de l'oubli à deux niveaux. Premièrement, en aidant la narratrice à se rendre compte que la mémoire collective amassée et épluchée ne rend pas ce qu'on demande d'elle. Elle fournit la preuve que quelque chose a été enregistré, mais ce quelque chose n'est que de peu d'utilité quand vient le temps, des années plus tard, de remettre en ordre une suite d'événements. Dans un deuxième temps, Wolf tire de ses archives des pistes et des confirmations d'événements historiques qui ne peuvent que répéter et confirmer la connaissance de certains événements historiques. La narratrice annonce l'emploi de l'archive le plus souvent par une référence au *General Anzeiger*, titre du journal de sa ville natale dont le nom ainsi que le quotidien ont disparu. Ces références sont étalées tout au long du roman et servent à marquer certains événements historiques tels, la Nuit de Cristal, la création du camp de concentration de Dachau, la mort supposément accidentelle d'un sympathisant communiste arrêté par les SA, programmes des soirées des Jeunesses Hitlériennes, etc. Chacun de ces événements est vu par le regard de Nelly, la narratrice enfant, et l'adulte qui tente de savoir ce que, à cet âge, elle pouvait savoir et comprendre des événements politiques de la période d'avant-guerre. La narratrice se trouve placée devant un matériel du passé limité. Wolf est à la recherche de la continuité collective par l'ancrage de ses souvenirs dans les archives du Troisième Reich. Ces pauses narratives prennent l'aspect de comptes rendus historiques.

Le NSDAP compte un million et demi de membres. Le camp de concentration de Dachau, dont la mise en service le 21 mars 1933 fut dûment annoncée dans le «General Anzeiger», ne possède qu'une capacité de 5000 places [...] Ceux qui plus tard ont prétendu n'avoir rien su au sujet des camps de concentration ont totalement oublié que leur mise en service a été publiée dans les journaux [...] L'échange d'idées qui peut avoir lieu entre Charlotte et Bruno Jordan au sujet de nouvelles de cet ordre, le dimanche matin, au moment du concert retransmis depuis le port de Hambourg, en buvant du vrai café en grains, cet échange d'idées, échappant à l'imagination, demeure non-décrit.⁴⁹

Mais voici maintenant le compte rendu de réunion que le correspondant local, signant A.B., a publié dans le «General Anzeiger» du 2 juin 1933. La veille, le Standartenführer Rudi Arndt a donc déclaré en public que l'employé d'assurance Weißkirch n'avait pas succombé aux sévices infligés par ses SA, mais qu'il était mort des suites d'une crise cardiaque [...] Nelly a appris à lire en 1935 et a commencé à s'intéresser aux journaux au plus tôt dans les années 39-40.⁵⁰

Le «General Anzeiger» fournit aussi des précisions sur les endroits visités à L.

devenue G. par la narratrice et sa fille Lenka durant les années 70:

C'est à l'endroit même où Lenka se trouve en ce moment que Nelly, appuyée contre sa mère, a assisté, une nuit de juin, à la fête du solstice célébrée par les Jeunesses Hitlériennes locales. Retraites aux flambeaux tout le long de la ligne de crête, un bûcher qui s'embrase d'un seul coup, et ce cri guttural, sorti de mille bouches. «Allemagne, O mot sacré / Parfaite infinité. » (L'information sur la suite du programme provient de la pile de «General Anzeiger», année 1936, entreposés à la Bibliothèque Nationale, les images — «retraite aux flambeaux», «bûcher qui s'embrase» viennent de la mémoire.)⁵¹

⁴⁹*Trame d'enfance* 69.

⁵⁰*Trame d'enfance* 75.

⁵¹*Trame d'enfance* 203.

Ces liens entre la mémoire personnelle de la narratrice et celle qui est documentée, archivée, rejoignent directement les conclusions de Maurice Halbwachs. Le récit historique, en l'occurrence l'archive officielle, remplit sa fonction de cadre social de la mémoire dans la mesure où la narratrice oppose le récit de la mémoire personnelle, c'est-à-dire sa présence aux événements relatés par le journal, et la mémoire collective de l'Allemagne. Ces passages du quotidien de L. servent à combler l'absence de traces que la narratrice cherche à combler pendant sa visite dans la ville, des années après la reprise en charge de cette partie du territoire par la Pologne. Pendant ce voyage, la narratrice se retrouve dans la position de l'aphasique telle que décrite par Halbwachs, c'est-à-dire, dans une situation où les référents ne collent plus à la réalité. Dans le but de produire du sens, la narratrice fait appel à l'archive, celle-là même, qui, comme l'écrivait Derrida, n'arrive qu'à souligner la profondeur et l'irréparabilité de l'oubli. La tentative de Wolf, par le biais de sa narratrice, de débrouiller l'amas des souvenirs personnels à l'aide de l'archive ne peut que souligner le fait que la représentation du passé ancrée dans l'archive publique n'arrive pas à rendre justice à ce qui vraiment était pensé au moment même de l'événement. Par exemple, la narratrice souligne que l'échange d'idées entre la mère et le père après la nouvelle de la mise en service du camp de Dachau n'est pas disponible. Elle arrive à la conclusion que l'objet recherché dans la sphère de la mémoire personnelle, en l'occurrence, l'opinion de ses parents sur certains événements politiques est occulté ou recouvert par l'archive publique. Il est donc possible d'avancer que même si Wolf semble suivre la pensée de Halbwachs sur les liens entre la mémoire personnelle et la mémoire collective et qu'elle semble vouloir y souscrire par le

recours aux citations du «General Anzeiger», elle aboutit quand même à un constat d'impuissance devant le vide du passé. Un passage en particulier résume laconiquement la relation entretenue entre les souvenirs personnels et collectifs chez Wolf. «Ce que l'«avant-guerre» évoque pour Nelly tiendrait certainement en ces mots: le bateau blanc. Ceci demande explication.»⁵² La narratrice réfère à un souvenir d'enfance oublié, datant de mai 1937, où en convalescence sur les bords de la Baltique, Nelly aperçut un grand bateau blanc. L'impression laissée par le bateau fut complétée par des dépêches annonçant le bombardement de Guernica. Les deux souvenirs superposés ont formé dans l'esprit de l'enfant l'avant-guerre. La narratrice, en feuilletant le «General Anzeiger» de mai 1937, découvre la confirmation de son souvenir, on parle bel et bien d'un grand navire blanc faisant route sur la Baltique en direction de l'Espagne. Mais, comme souligne la narratrice, il aurait pu s'agir d'un autre bateau blanc sur la Baltique. Wolf met ainsi en garde le lecteur de chercher vainement la confirmation de tout souvenir personnel avec la mémoire collective archivée. L'organisation de *Halbwachs*, apparaît-il, est souvent inopérante.

Wolf s'appuie sur une connaissance du lecteur des théories psychanalytiques. Il y a un souci dans *Trame d'enfance*, de métaphoriser l'acte du souvenir comme un exercice de psychanalyse. La narratrice, dans son mouvement entre les différents niveaux de narration, fait parfois des pauses où elle relate des incidents banals de la vie quotidienne ou des rêves de la narratrice pendant les années 1970, qui, à première vue ne semblent avoir aucun lien avec le reste du roman. Par exemple, ce passage d'un incident où la narratrice,

⁵²*Trame d'enfance* 223.

au volant de sa voiture, écrase un chat et ressent un sentiment profond de culpabilité. Cet incident, inséré entre deux récits de souvenirs des années 1930 n'occupe qu'une page et sert encore une fois de charnière, comme la photographie de la fin du chapitre 5.

Tu ne peux pas croire ou tout au moins pas admettre qu'une chose pareille te soit arrivée, tu dois t'arrêter à nouveau pour te calmer un peu. Retour à la maison à faible allure, pas un mot sur l'incident. Tu vas dormir. Dans un court texte anglais que tu essaies encore de lire, un des personnages, ivre, inconsolable, répète sans arrêt la même phrase: «But I was a nice girl.» Réveil en pleine nuit. Impossible de t'arrêter de pleurer. But I was... Cette nuit-là, toutes les occasions, à jamais perdues, se rassemblèrent autour de toi. Nelly a dû jouer des coudes pour «servir» dans les Jeunesses Hitlériennes.⁵³

La parenthèse du chat est suivie par un retour au niveau de narration de l'époque où Nelly, la narratrice enfant, a joint les rangs des Jeunesses Hitlériennes. Le choix de l'emplacement de cet incident n'est pas innocent. Dans le monde de la psychanalyse freudienne, cet incident serait qualifié de *retour du refoulé*. Il revient au lecteur de procéder à l'analyse de l'incident du chat et du réveil en larmes de la narratrice. Celle-ci s'abandonne à la certitude que le lecteur saura lire selon un schéma freudien les causes du sentiment de culpabilité portée par celle qui fut à son insu membre d'un mouvement qui avait épousé les idéaux meurtriers des Nazis. Par un effet de comparaison, Wolf établit une corrélation entre des événements disparates qui n'ont en commun que la similarité des sentiments de culpabilité qu'ils ont laissé derrière eux. L'écrasement d'un chat et la participation aux Jeunesses Hitlériennes sont deux événements issus de deux niveaux de narration différents, qui, mis en apposition l'un à l'autre, parviennent à exprimer ce que la simple remémoration

⁵³*Trame d'enfance* 290.

des événements des années 1930 ne parvient pas à faire. Ainsi l'écriture de l'oubli, telle que pratiquée par Wolf dans *Trame d'enfance*, est davantage une tentative de rendre les sentiments perdus que de rendre les événements perdus. Wolf comprend que la simple évocation de la vie quotidienne et de la mémoire archivée n'aura pas d'effet prophylactique sur le lecteur, et c'est par là que le roman rejoint la thèse négatrice de Pierre Sorlin au sujet de la mémoire collective. Il y a chez Wolf l'envie de faire ressortir ce qui pourrait être un sentiment collectif davantage que l'essai d'un résumé historique des événements qui ont mené à la défaite du fascisme. C'est là aussi que Wolf rejoint l'aporie de Margarete Mitscherlich, dans le sens que par synecdoque, Nelly et la narratrice rendent d'une manière figurative l'image du patient de Mitscherlich: l'Allemagne ou par extension, le peuple allemand. Pour mieux rendre compte de ce phénomène, les passages sur les rêves de la narratrice servent de phares. Dans l'un de ces récits, elle relate le rêve où elle se revoit, enfant, pressée de retrouver un objet précieux que l'on avait confié à sa garde et qu'elle avait égaré.

Celui qui t'accompagne [Il a des cheveux blonds, ondulés] te fait remarquer qu'au nom de l'ordre établi le moindre larcin doit être sévèrement réprimé — raison de plus dans le cas du grave détournement dont tu t'es rendue coupable! Tu hoches la tête en signe d'acquiescement. Tu le conduis dans une grande maison grise et carrée, située à la lisière du maigre bosquet: c'est dans cet état de dévastation que se trouvait les forêts à la fin de la guerre... Elle finit par désigner un filet dans lequel, en dehors de quelques petits paquets, se trouve une bouteille au beau galbe effilé. Oui, oui, c'est cela! t'écries-tu, infiniment soulagée, tout en état vaguement consciente que c'était autre chose que tu cherchais. Celui qui t'accompagne est content, lui aussi. Il tient la bouteille à contre-jour: elle a une teinte vert pâle, et elle est transparente, si pure, si parfaite, que tu en as mal.⁵⁴

Ce passage décrit sous forme de rêve est d'une richesse infinie en termes de symboles et de messages sous-entendus. Que l'on ne pense qu'à l'idéal esthétique nazi représenté ici par l'inconnu blond, à la pureté recherchée dans la race représentée par la bouteille au galbe effilé ou au sentiment de peur évoqué par les termes «ordre établi». C'est par le détour de l'interprétation freudienne du rêve que ce passage allégorise l'histoire des sentiments: culpabilité, recherche et disculpation. Il s'agit pour le lecteur, comme c'était le cas dans le récit de l'écrasement accidentel du chat, de devenir pour un moment analyste et de reconstruire, suivant le modèle de la psychanalyse, par association d'idées, l'évolution de sentiments de la narratrice d'un niveau de narration à un autre. À l'instar de Mitscherlich, Wolf, encore une fois, établit la fragile équation entre l'individu et le collectif par le biais de la psychanalyse ou plutôt de ses dérivés romanesques. La narratrice confirme cet abandon à l'interprétation des rêves dans le passage suivant.

⁵⁴*Trame d'enfance* 186-187.

Comment la mémoire fonctionne-t-elle? Notre savoir — lacunaire et contradictoire en soi — insiste pour qu'un mécanisme de base soit à l'œuvre selon le principe: enregistrer/stocker/rappeler. On suppose en outre que la première trace mnésique, aisément effaçable, est enregistrée par le biais d'interactions bioélectriques entre les cellules, tandis que le stockage, le passage dans la mémoire à long terme, relève certainement de la chimie: molécules de mémoire, fixées à jamais... Au demeurant, selon les dernières connaissances en la matière, ce processus est censé avoir lieu la nuit. Pendant le rêve.⁵⁵

La narratrice invite le lecteur à s'engager dans l'analyse du rêve et à accueillir leur récit comme des clés de compréhension pour le texte. Que ces rêves aient eu lieu ou non est ici à côté de la question, ce qui importe, c'est leur relation dans le processus herméneutique amorcé par Wolf et que le lecteur se doit d'accepter comme outil créateur de sens. L'écriture de l'oubli chez Wolf se concrétise dans le débrouillage des sphères individuelles et collectives par le biais de traditions interprétatives héritées de la psychanalyse.

Outre ces considérations sur la mémoire collective chez Wolf, on observe que *Trame d'enfance*, au moment de sa parution, n'innove pas radicalement. En effet, plusieurs écrivains allemands avaient déjà abordé le problème du nazisme, Heinrich Böll, Wolfgang Borchert, Günter Grass et Thomas Mann avec *Doctor Faustus*. La réflexion sur cette époque est particulièrement présente en RDA. Les œuvres d'Anna Seghers et de Bertolt Brecht en font foi. Cela n'a rien d'étonnant dans un régime politique érigé par des opposants au fascisme. La fin de la guerre a offert aux intellectuels de gauche écrasés par le régime hitlérien l'opportunité d'affecter leur pensée à effacer les traces du fascisme dans la RDA.

⁵⁵*Trame d'enfance* 80.

L'impératif politique était en 1972, date de la rédaction du manuscrit, une force majeure de motivation pour Christa Wolf. Des deux côtés du mur en fait, écrivains et penseurs allemands tentaient de se situer par rapport aux causes et conséquences du fascisme. Nulle part ailleurs que dans la RDA cependant l'effort de distanciation vis-à-vis des idéaux hitlériens ne fut aussi poussé. Il y avait de la part des élites dirigeantes un désir de pouvoir se vanter d'avoir vaincu les causes du fascisme. La RDA avait en effet l'avantage de proposer une réorganisation non seulement intellectuelle de la société mais aussi par l'économie dirigée, cible de choix des nazis. Il y avait donc à l'époque où paraît *Trame d'enfance* une certaine pression, une certaine envie de raconter le fascisme pour en finir avec lui. La RDA devient, selon le parti communiste au pouvoir, l'alternative au fascisme.

Comme le mentionne Katharina von Ankum :

In 1990 party-owned or — affiliated publishers instantly published the papers documenting Stalinist atrocities and listing the victims of Stalinist terror in an effort to provide democratic legitimacy for the PDS (Party for Democratic Socialism) as the SED's political successor and thus maintain the antifascist image of the GDR.⁵⁶

Que ces désirs aient été provoqués par les doutes de Mitscherlich quant à la capacité des Allemands à faire le deuil ou par des directives émanant du parti socialiste au pouvoir à Berlin-Est, il reste que Wolf s'est jointe au débat sur la perlaboration de l'ère nazie. Les efforts de Wolf pour inscrire sa représentation du passé dans le même sens que

⁵⁶Katharina von Ankum, Victims, Memory, History: Antifascism and the Question of National Identity in East German Narratives after 1990, in *History and Memory, Studies in Representation of the Past*, vol. 7, no.2, Automne/Hiver 1996, Indiana University Press, Bloomington, p. 48.

le discours dominant ne font pas de ce texte un récit faux ou douteux, mais il s'agit d'une des données extra-textuelles qu'il s'agit de clarifier avant l'analyse de la mémoire collective dans l'œuvre. Sa contribution a cela de particulier qu'elle remet en cause les liens entre la mémoire personnelle et la mémoire collective. La hiérarchie des souvenirs y est aussi réorganisée de manière à donner aux souvenirs de la vie quotidienne autant d'importance en termes de lignes qu'à des événements historiques dont la narratrice se souvient. Ainsi, le souvenir d'avoir infligé une blessure à son frère à l'âge de trois ans prend autant d'importance que la narration de La Nuit de Cristal.

Comme dans les cas de False Memory Syndrome, on observe d'abord une pression extérieure à l'auteur pour produire une narration qui satisferait certains horizons d'attente. Il ne faut pas en déduire que les souvenirs rappelés dans l'œuvre sont construits de toutes pièces, il ne s'agit pas de nier la véracité des souvenirs de Christa Wolf. On voit cependant clairement que sa reconstruction du passé est sujette à une contamination extérieure.

De cette contamination naît le besoin de créer un récit qui satisfasse les exigences de l'horizon d'attente contemporain au manuscrit. Or, ces exigences manquent de clarté, que l'on suppose qu'il s'agisse de prescriptions des instances politiques au pouvoir ou de l'obéissance au consensus mondial défavorable au régime nazi, Wolf tente de faire dire au passé ce qu'il ferait bon d'entendre aujourd'hui. Derrière cette entreprise se dessine également l'envie d'expliquer l'incompréhensible, de donner un sens à l'insensé et d'explorer les causes d'une catastrophe humaine dont Wolf a été témoin, du moins, en tant que

Mitfolger dans le régime nazi.⁵⁷ Comme dans les récits de FMS, la pression est forte pour créer un récit qui placerait le sujet dans une position de victime par rapport aux événements du passé, tentation à laquelle Christa Wolf ne cédera jamais. Pour preuve, cet épiluchage laborieux des journaux des années 1930 prouvant hors de tout doute que les Allemands avaient entre les mains les données nécessaires pour comprendre les événements politiques, leur agencement, leurs résultats possibles et le danger imminent. Cependant, il est impossible de nier que Wolf a été incapable de cacher le fait que la mémoire est malléable, surtout quand elle est collective. Cette malléabilité de la mémoire est exprimée sur plusieurs niveaux. D'abord, la narratrice, lors du voyage à G., est accompagnée de son frère Lutz, lui aussi témoin de la période «Nelly». Il arrive souvent que la narratrice tente de confirmer certains souvenirs auprès de son frère pour se rendre compte que celui-ci fournit des informations contradictoires aux siennes ou qu'il n'a tout simplement pas le souvenir de certaines choses. Par exemple, en route vers la Pologne, la narratrice lui demande s'il se

⁵⁷À ce sujet, l'affaire Wolf suivant la réunification des deux Allemagnes doit être mentionné. Christa Wolf fut accusée d'avoir collaboré avec la police secrète et d'avoir dénoncé certains opposants au régime communiste. Pour la défense de Christa Wolf, voir Katharina von Ankum, Victims, Memory, History: Antifascism and the Question of National Identity in East German Narratives after 1990, in *History and Memory, Studies in Representation of the Past*, vol. 7, no.2, Automne/Hiver 1996, Indiana University Press, Bloomington, p. 45. «*To avoid confrontation with a difficult part of her past, Wolf denies her collaborative identity and instead constructs herself as a victim, not of the GDR but of unification — a maneuver that allows her to maintain a positive GDR identity. Establishing a connexion between the Nazi persecution of communists and Jews and the West German campaign against the collaborative role of East German intellectuals, Wolf's defensive commentary exposes the powerful hold of the GDR's legitimacy antifascist discourse that established the FRG and its successor — unified Germany — as sole inheritors of the German past.*

souvient d'une enfant de communistes appelée Elvira. Le frère n'en a aucun souvenir. Elle doit lui rafraîchir la mémoire sur cette famille qui un jour disparut de la ville. La narratrice, à son arrivée à L. devenue G., croit reconnaître la maison des grands-parents, lui, ne reconnaît rien. «Lutz qui avait quatre ans lorsque les grands-parents ont quitté cette maison, ne reconnut ni les tulipiers, ni les volets. Tu peux me rouer de coups, dit-il. Le trou complet.»⁵⁸ D'autres sources viennent aussi contaminer son récit, des livres d'histoire relatant le chemin des réfugiés allemands chassés des territoires de l'Ostmark à la fin de la guerre par exemple. La narratrice de Wolf, à la manière de la patiente manipulée par des instances extérieures, se doit de fournir ce récit, peu importe si les souvenirs sont exacts. La différence majeure entre la narratrice de *Trame d'enfance* et les patientes atteintes du FMS réside dans le fait que Wolf met en question la valeur de ses récits, par exemple par le passage suivant.

Mais les rappels des contenus de mémoire — qui diffèrent d'ailleurs notablement d'une personne à l'autre chez des gens ayant apparemment vécu exactement la même chose — ne relève certainement pas de la biochimie et ne semble pas être toujours et en tous lieux en notre pouvoir. S'il en était autrement, ceux qui prétendent que les documents sont supérieurs à tous et rendent le narrateur superflu auraient raison.⁵⁹

souvenirs archivés ne servent qu'à révéler la profondeur de l'oubli, à montrer à quel point le processus d'archivage est vain dans la création d'une mémoire collective. S'il en était autrement, aucun Allemand n'aurait affiché de mine étonnée à la fin de la guerre devant les camps de concentration. L'écriture de l'oubli, chez Wolf, émerge de la rencontre entre l'idée de Halbwachs selon laquelle il n'y a de mémoire personnelle possible que grâce à la mémoire collective et l'idée des détracteurs de la mémoire collective qui prétendent qu'elle n'est qu'une construction narrative parmi d'autres possibles. La réflexion de Wolf sur les contenus de mémoire place *Trame d'enfance* dans l'écriture de l'oubli, c'est-à-dire l'énoncé de l'indicible, du disparu.

Hein et la discontinuité de l'oubli

La nouvelle de Christoph Hein s'inscrit dans une série de textes où les concepts de la mémoire, de l'histoire et de l'oubli jouent un rôle central pour leur interprétation. Dans *Horns Ende*, publié en 1985 (*La Fin de Horn*) et *Der Tangospieler*, publié en 1989 (*Le Joueur de tango*), Hein développe également des situations où les protagonistes font face à l'impossibilité de vivre avec le passé et choisissent de cultiver l'oubli comme style de vie et philosophie de l'existence. Le passé des protagonistes de Hein et ce qui est effacé par l'oubli est toujours directement relié à l'histoire de l'Allemagne et plus particulièrement à celle de la RDA. On ne peut détourner la problématique de la relation entre l'histoire réelle et le destin des sujets de la narration tout simplement parce que les renvois sont trop évidents et qu'ils font partie, comme on le verra plus loin, de ce qu'on pourrait appeler la "mémoire collective" des lecteurs. Comme il a été établi dans le premier chapitre, la narratrice Claudia élabore son récit sur un thème de l'absence. Là aussi, cette absence sera commentée et encore une fois, l'auteur prend pour acquis que le lecteur possède une connaissance de la psychanalyse. Mais avant d'aborder ceci, il est nécessaire de préciser en quoi consiste le récit de Claudia.

La lecture de *Drachenblut* fait intervenir plusieurs instances de la mémoire. Selon David Roberts «The novella presents itself simultaneously as a psychological case study and a social case study.»⁶⁰ La société est-allemande est présentée à travers le regard de Claudia,

⁶⁰David Roberts, *Surface and Depth: Christoph Hein's Drachenblut*, in *The German Quarterly* Vol.63, Nos 3-4, été/automne 1990, 479.

par ses expériences au sein même du groupe social. Hein se fait chroniqueur de l'histoire par l'intermédiaire de la narratrice Claudia et aussi avec la complicité du lecteur. La tentative d'anamnèse de Claudia semble obéir à deux modes opposés: celui de l'oubli exigé par la mémoire officielle de la RDA et celui du souvenir personnel représenté par les efforts que fait Claudia pour ressusciter son passé. Toujours selon Roberts: «Not that which can be recovered but that which has been lost is the subject matter of the novella. Its mode, we might say, is that of disappearance.»⁶¹ Ce que Roberts appelle le mode de la disparition semble correspondre à ce qui pourrait être appelé "mode de l'oubli" ou mode de l'absence.

Cette tension entre le groupe social et l'individu est très précisément rendue dans la préface de *Drachenblut*. La nouvelle est précédée d'un texte où un narrateur se voit forcé de traverser un ravin et d'aller vers l'avant sans en avoir la moindre envie. Ce préambule a un rapport métonymique avec le récit qui le suit, dans la mesure où le récit que la narratrice livre à partir de l'expérience de sa vie quotidienne correspond aux mouvements décrits dans cette préface. Hein n'offre pas la possibilité de vérifier l'identité du sujet de cette courte préface et bien qu'il soit impossible d'affirmer qu'il s'agisse effectivement de Claudia, plusieurs indicateurs textuels permettent de placer le "je" de la préface et la narratrice de la nouvelle sous la même identité. La préface est ici citée *in extenso* dans le but de rendre compte de l'allégorie employée par Hein pour réduire le sens de sa nouvelle à une image.

Au commencement était un paysage. À l'arrière-plan, vert cyprès, une étroite bande qui surplombe un vide éclatant comme le cristal. Puis un pont, au-dessus d'un ravin, au-dessus d'un précipice, d'un ruisseau tout au fond.

⁶¹Roberts 480.

Plan rapproché — moins d'une enjambée, moins d'un pas, presque comme un mouvement de caméra: une ruine apparaît. Fragile. Deux poutres au-dessus d'un trou sans fond. Je, ou le personnage que peut-être je suis, hésite. Je — admettons que ce soit moi — regarde autour de moi. Mon compagnon — son visage demeure dans le flou du rêve, un homme, sûrement une connaissance, un ami — lève les mains. Il faut que nous traversions. Impossible de revenir en arrière. Il faut que nous arrivions de l'autre côté du précipice. Au fond, des quartiers de roches, des touffes de genêt et l'eau, que l'on ne peut que deviner. Nous arrivons sur le pont. Je tremble. Les trois, quatre premiers pas, le parapet auquel je m'agrippe, nous accompagne encore. Puis il s'arrête, éclaté, tendu en l'air, comme un buste dressé. Mon compagnon pose un pied sur la poutre, un pied quelques centimètres en avant de l'autre qu'il rapproche, J'enlève mes chaussures. J'attrape sa main. Le pied gauche tâte le sol, la poutre. Sa main est moite de sueur. Je pense qu'il devrait me lâcher. Chacun pour soi. Mais il a enfoncé ses ongles dans ma main. Pour ne plus desserrer son étreinte. Je fixe obstinément la ligne de la forêt, de l'autre côté, pour ne pas regarder au-dessous de moi. Le regard dans les profondeurs. Je sais que, si je regarde en bas, je vais tomber. Nous en sommes au début, et la poutre semble infinie. Nous avançons lentement. Soudain quelque chose bouge à l'arrière-plan. Une modification dans la bande vert cyprès. Encore incertaine dans les vibrations de l'air, puis distincte et précise au bord de la brillance abyssale. Cinq coureurs sortent de la forêt, l'un derrière l'autre. Ils portent des shorts blancs, et leurs maillots sont ornés de caractères runiques. Je veux attirer sur eux l'attention de mon compagnon. Je parle, je crie, mais je n'entends rien. Je ne m'entends pas parler. Les coureurs s'approchent du pont. De notre pont. Ils courent d'une même foulée, avec les mouvements élégants et réguliers d'une machine. Ce sont des hommes jeunes, musclés, aux visages ouverts et rayonnants. Essoufflés, ils semblent pourtant ne faire aucun effort. Je découvre, avec étonnement, leur ressemblance, ce pourraient être des frères. Des quintuplés qui s'approchent en courant du pont disloqué. Je leur crie de s'arrêter. Le silence demeure. Ma bouche remue sans qu'il en sorte un son. J'ai peur de pouvoir reconnaître leurs visages. Ils n'ont pas le visage de nuage flou de mon compagnon. Je peux parfaitement distinguer chacun de leurs traits, net et précis, des visages d'hommes. Ils ont atteint le pont. Ils conservent leur allure. Les voilà qui, sur la seconde poutre, viennent à notre rencontre, passent près de nous, se dirigent vers l'autre rive. Je vois leurs gestes réguliers, leur bouche ouverte, haletante, mais le silence demeure. Une entrée en scène muette. Mon compagnon s'est solidement accroché à moi. Les ongles de ses doigts s'enfoncent dans mon bras. Nous sommes comme paralysés. La poutre sur laquelle les coureurs ont traversé le précipice, tremble encore, puis s'apaise.

Nous pourrions continuer. Ou mieux encore faire demi-tour. Mais il n'y a pas pour nous de retour, il faut arriver sur l'autre rive. Et les chances de succès se sont amenuisées. Puis les images s'estompent. Brouillard, ou ton gris, ou néant. Et voici le son. Les pas réguliers des coureurs, comme le martèlement régulier d'un mécanisme d'horloge. La poutre qui oscille, le léger sifflement d'une amplitude. Pour finir, un son aigu, en écho. Sans images. Asynchrone.

Plus tard, beaucoup plus tard, une tentative de reconstruction. Reconstitution d'un événement. Espoir d'un rapprochement. Pour saisir, pour comprendre. La nature en demeure incertaine. Un rêve. Ou une lointaine réminiscence. Une image hors de ma portée, et finalement incompréhensible. Bien qu'existante et rassurante dans ce flou anonyme, inexplicable, que je suis. Finalement le désir s'estompe. Passé. La réalité, surréelle, mes décalcomanies quotidiennes, recouvrent tout cela, colorées, bruyantes, oubliées. Bienfaitantes. Et il ne reste en moi que la terreur, l'impuissance endurée, incompréhensible, indélébile.⁶²

Cette préface annonce le mode de l'écriture qui suivra. La tentative de reconstruction par images, après le passage des cinq coureurs, correspond à la situation de Claudia dans le groupe social, ou encore, derrière celui-ci. La sensation de la perte et de la disparition et l'absence d'une image précise de ce qui s'est vraiment passé correspondent à la recherche de Claudia pendant l'introspection qui suivra cette préface. Par ailleurs, le mouvement accélératif représenté par les cinq coureurs, ainsi que la quête de l'immobilité exprimée par la narratrice de la préface annoncent la distanciation de Claudia par rapport au monde extérieur.

Le récit de Claudia suivant ce texte pourrait être compris comme la réalisation dans l'existence quotidienne de l'impossibilité de retourner en arrière, elle réalise sans le vouloir

⁶²*L'Ami étranger* 7-9.

au cours du récit la cause de cette marche forcée vers l'avant. Le reste du récit est une description réaliste d'une tranche de vie, suivant un ordre chronologique traditionnel dans un langage minimaliste et économe.

Chez Hein, l'écriture de l'oubli s'élabore sur le mode du silence. Claudia entreprend un voyage à G. avec un but imprécis.⁶³ La visite de la ville où elle a grandi comme lieu de la mémoire, se transforme en un processus d'anamnèse qui devrait éclairer sa distanciation avec la société est-allemande. Dans une chambre d'hôtel où elle est descendue avec Henry, Claudia se remémore l'arrivée d'un char russe dans G., alors qu'elle fréquentait encore l'école primaire.

⁶³Ce voyage à G., la ville qui ne sera jamais nommée, n'est pas une nouveauté dans la littérature de la RDA. Christa Wolf avait déjà décrit un voyage semblable dans la ville de son enfance dans *Kindheitsmuster*. L'auteur livre dans ce récit autobiographique le récit de son enfance dans une petite ville sous le régime national-socialiste. Christa Wolf tente, par sa présence dans G., de se rappeler les événements politiques qui ont marqué son enfance et leurs conséquences directes sur la vie quotidienne des habitants de cette ville. Voir l'article de Katharina von Ankum: Victims, Memory, History: Antifascism and the Question of National Identity in East German Narratives after 1990, in *History and Memory, Studies in Representation of the Past*, vol. 7, no.2, Automne/Hiver 1996, Indiana University Press, Bloomington, p. 54. «*Marianne's journey to the town of her childhood — since Christa Wolf Patterns of Childhood, a topos of GDR literature — signifies a further important step in the deconstruction of her antifascist identity.*»

Aucun élève ne posa de question et les professeurs se turent également. Je ne comprenais pas pourquoi on ne devait pas en parler. Mais comme effectivement aucun adulte ne parla du tank, je me rendis compte que même une conversation pouvait être dangereuse. Je sentis que les adultes avaient peur de parler entre eux. Et je me tus afin de ne pas les obliger à parler. J'avais peur qu'après leur avoir imposé une conversation dont le sujet eût été l'un de leurs tabous et les avoir ainsi importunés, des personnages malades, répugnants et atteints de maladies vénériennes, viennent me poursuivre jusque dans mes rêves. J'apprenais à me taire.⁶⁴

Le passage tiré de *Drachenblut* peut être considéré comme la pierre angulaire du récit. Ce qui est mis en lumière dans le cas de Claudia, est le passage de l'oubli à l'oublié. Elle se souvient du moment où elle a commencé à oublier, où elle a cessé d'enregistrer pour ne pas avoir à se rappeler. C'est à ce moment que les codes de l'oubli personnel et collectif s'entrecroisent. Il s'agit de l'acceptation de la thèse d'Halbwachs selon laquelle le souvenir personnel doit s'organiser selon le souvenir collectif. En l'absence du second, Claudia rend un constat d'échec à sa tentative d'anamnèse et déclare inutile la représentation du passé. Claudia met le doigt à l'endroit où ce qu'elle aurait pu et aurait voulu enregistrer entre en conflit avec ce qu'elle a eu le droit d'enregistrer. Les règles de l'oubli collectif ne sont pas clairement définies pour l'observateur de l'événement. Ce qui peut être rappelé n'est pas clair et le meilleur moyen d'éviter les conséquences d'un conflit entre la mémoire collective et la mémoire personnelle est de ne rien enregistrer. De cette tension menaçante entre les souvenirs de deux sphères naît une écriture de l'oublié. Mémoires personnelle et collective deviennent pour Claudia un seul et même procédé dangereux.

⁶⁴*L'Ami étranger* 139-140.

Claudia n'a pas le savoir d'un état de choses précédant l'arrivée des chars russes en RDA. Seule la mémoire collective, si une telle chose existait dans le récit, pourrait lui rendre le souvenir d'un état social différent de ce qu'elle connaît. *Drachenblut* présente une situation d'énonciation où le seul repère chronologique du sujet serait son expérience personnelle et où il est isolé du groupe par un ordre de silence collectif. Par exemple, la narratrice sait très peu de choses sur Henry et ne lui pose pas de questions, ce qu'elle sait de lui se limite à ce qu'elle expérimente en sa présence. Après sa mort, elle tente vainement de "*réfléchir à l'homme qu'il avait été*" (p.193), sans aboutir à aucun résultat. C'est ainsi qu'il est possible d'avancer, que l'écriture de l'oubli en RDA se manifeste dans la transformation de la psyché individuelle et ses manifestations littéraires.

L'écriture de Hein confirme les conclusions d'Halbwachs dans la mesure où Claudia est considérée comme un cas social. Plus exactement, Claudia doit acquérir la faculté de l'oubli immédiat pour conserver le lien social qui l'attache au discours dominant de la RDA. Ce lien social s'exprime sur un mode de silence, il est un lien dans la mesure où le silence garantit la survie de l'individu au sein du groupe. Il est même difficile dans ce cas de parler de l'oubli comme une action ou une chose en soi puisque rien n'est enregistré et ne peut, de ce fait, être effacé. L'oubli et la perte se révèlent dans l'acte d'écriture, à travers le regard rétrospectif de l'anamnèse.

Il y a aussi un rapport synecdotique important entre le récit de l'oubli de Claudia et l'absence de mémoire collective dans le groupe. La partie serait le récit personnel de Claudia et le tout serait le récit de l'histoire du groupe, en l'occurrence les Allemands de

l'Est. *Drachenblut* raconte la mort de la mémoire collective, la mort de l'oubli et la naissance de l'oublié. Ce dernier est provoqué par le façonnement d'une relation de dépendance très forte entre l'individu et le groupe. Groupe et individus doivent avoir une mémoire identique, dictée par une instance politique univoque pour rendre possible la marche vers l'avant du peuple. La préface du texte prend un nouveau sens maintenant si on la compare aux motifs révolutionnaires socialistes. La réalisation du socialisme n'est possible que par la mort de la mémoire individuelle et par l'instauration d'un récit dominant. Il faut avancer, regarder vers l'avant, oublier et s'oublier, accepter *une* histoire et *une* mémoire.

Il s'agit dans le cas de Claudia, de poser la question de savoir si la mémoire individuelle est dépendante de la mémoire collective, comme le prétend Halbwachs, ou si cette dernière n'est qu'une construction discursive élaborée à partir d'une perception qu'un individu a d'un groupe. Car peu importe la diversité et la différence des souvenirs d'un groupe, le récit de l'histoire doit être rédigé par une instance unique qui est l'historien chroniqueur témoin d'une certaine époque, d'un certain événement. Claudia échoue dans sa tentative de remplir le rôle du chroniqueur et il ne se trouve aucune autre instance pour le faire à sa place. Quand ces instances individuelles sont absentes, la mémoire collective n'est plus en mesure d'organiser la mémoire personnelle. Le voyage de Claudia à G., où elle imagine ses camarades de classe réunis à «L'Ancre d'or» pour se rappeler le passé installe ce vide historique où le sujet est mis en face de l'absence du souvenir. Il n'y a plus la

possibilité d'organiser sa mémoire à partir de l'expérience du groupe. Le seul souvenir qui persiste dans le texte de Hein est l'impératif de l'oubli.

Ce qui ressort donc de la tension entre le souvenir du groupe et celui de l'individu est l'organisation similaire sous laquelle les deux registres sont rapportés. Le souvenir collectif est absent et ne permet pas, comme il serait autrement possible selon Halbwachs, de procéder à une anamnèse de l'expérience personnelle. Les données de l'écriture de l'histoire apparaissent de manière si effacées qu'il appartient au lecteur de comparer son souvenir personnel, à travers l'expérience de Claudia, au souvenir officiel de la RDA. L'arrivée du tank, par exemple, est un événement qui demande à être complété par la mémoire ou la connaissance que le lecteur a de l'histoire de la RDA.⁶⁵ Le seul lien possible semble être l'écrasement du soulèvement des travailleurs par l'Armée rouge en 1953. Hein ne donne cependant aucune certitude quant aux lieux et temps exacts de l'événement.

Tout comme chez Wolf, on retrouve chez Hein des renvois importants à la psychanalyse. Il semble que Claudia veuille définir son propre oubli en termes cliniques.

À quoi cela peut-il servir de rendre quelqu'un conscient de ses refoulements?
Les refoulements sont les résultats d'une défense. L'auto-défense contre un danger. Ils doivent aider l'organisme à exister. Un être essaie d'avancer dans la vie en ignorant toutes les choses qui pourraient le faire mourir. Un mécanisme naturel salvateur. Pourquoi déterrer ces cadavres avec lesquels il est de toute

⁶⁵À l'instar de l'usage des photographies invisibles au lecteur, le «tank» fait partie d'une pré-connaissance textuelle dont le lecteur a besoin pour reconstruire le récit de Claudia. Comme la photographie, il a besoin d'un support cognitif pour prendre son sens.

façon impossible de vivre. En fin de compte, toute la civilisation est un refoulement.⁶⁶

Le refoulement semble être pour elle le moyen de confronter la mémoire. La contradiction naît du fait que si Claudia suivait à la lettre ses réflexions sur les mécanismes de défense, le lecteur n'apprendrait jamais autant de détails sur son enfance à G. Cette contradiction rend difficile pour le lecteur la différenciation entre Christoph Hein, chroniqueur de la RDA, et Claudia sujet aliéné du groupe social. Là se pose la question de Jean-Claude Milner quant au sujet de l'oubli. *Drachenblut* présente l'écriture de l'oubli, mais le sujet de cet oubli reste flou. Cette absence d'un sujet précis de l'écriture de l'oubli ne fait que souligner la complexité de la relation entre mémoire collective et mémoire individuelle.

L'écriture de l'oubli chez Hein semble donc s'élaborer selon les principes suivants. Il n'y a pas de mémoire collective ou de continuité collective accessible au sujet par décret de l'ordre établi, la mémoire personnelle de Halbwachs devient par ce fait même inopérante. Ensuite, comme c'était le cas dans l'analyse des photographies de *L'Ami étranger*, la narratrice reconnaît l'impossibilité et le danger de la représentation et préfère plonger dans l'abîme du quotidien que de lever le voile sur des souvenirs qui, de toute façon, ne pourraient que déranger son présent. Encore une fois, l'auteur fait appel au langage de la psychanalyse sans pourtant y chercher une solution au problème de la représentation. L'ultime conclusion chez Hein est la présence d'un mécanisme de défense qui interdit l'articulation non

⁶⁶ *L'Ami étranger* 111-112.

seulement du souvenir mais tout enregistrement de faits susceptibles de poser un danger s'ils étaient rappelés dans l'avenir. L'écriture de l'oubli devient chez Hein la non-écriture, le vide et l'aliénation du quotidien mécanique vidé, à l'instar des photographies de Claudia, de tout sens.

La propagande de l'oubli

Le Livre du rire et de l'oubli est organisé selon une structure narrative particulière. Un motif domine les sept parties du livre qui offrent chacune un récit autour d'un personnage. Tous ont en commun la Bohême, les Tchèques ou la dynamique de l'appartenance à un idéal politique. Si le livre entier est une ode à l'oubli, il est aussi un critique cynique et sévère de la société d'information. Kundera rejoint Derrida dans l'affirmation que l'archive annonce l'oubli en tant qu'opposé de la mémoire. Dans la première partie du livre, on retrouve cette méfiance de l'archive.

L'assassinat d'Allende a bien vite recouvert le souvenir de l'invasion de la Bohême par les Russes, le massacre sanglant du Bangladesh a fait oublier Allende, la guerre dans le désert du Sinaï a couvert de son vacarme les plaintes du Bangladesh, les massacres du Cambodge ont fait oublier le Sinaï, et ainsi de suite, et ainsi de suite et ainsi de suite, jusqu'à l'oubli complet de tous par tous.⁶⁷

La réflexion de Kundera rejoint le scepticisme proposé par Derrida sur le pouvoir d'archivisation de l'histoire et de son penchant médiatique: la nouvelle télévisée. Ainsi, pour reprendre Lyotard, c'est en enregistrant que l'on condamne l'événement à l'oubli. La succession des nouvelles d'événements condamnés à l'oubli n'est qu'une autre preuve de la fragilité du concept de mémoire collective lorsque celui-ci est étendu à la mémoire enregistrée et médiatisée. Le constat établi par Kundera dès le début du livre annonce le ton de l'entreprise de représentation. Il s'agira, comme le lecteur s'en rendra ultérieurement compte, des vestiges de la narration du Printemps de Prague, de ce qui arrive aux agents

⁶⁷*Le Livre du rire et de l'oubli* 20.

de la mémoire collective lorsqu'ils sont évacués de la scène brillante et bien éclairée de l'histoire, après que l'événement eut été mis en mémoire par l'archive. Après la scène du balcon où Clémentis avait prêté sa toque à Gottwald pour laisser une trace indélébile de son passage dans l'histoire, Kundera propose le récit de Tamina comme allégorie de la mémoire du traumatisme du Printemps de Prague.

Le personnage de Tamina devient la transfiguration de la mémoire tchèque par le truchement de certains rapprochements métaphoriques. Ainsi, Kundera lie les changements d'adresse du personnage aux soubresauts de l'histoire tchèque.

La rue où est née Tamina s'appelait rue Schwerinova. C'était pendant la guerre et Prague était occupée par les Allemands. Son père est né avenue Tchernokostelecka —avenue de l'église noire. C'était sous l'Autriche-Hongrie. Sa mère s'est installée chez son père avenue du Maréchal-Foch. C'était après la guerre de 14-18. Tamina a passé son enfance avenue Staline et c'est avenue Vinohrady que son mari l'a cherchée pour la conduire à son nouveau foyer. Pourtant, c'était toujours la même rue, on lui changeait seulement le nom, sans cesse, on lui lavait le cerveau pour l'abêtir.⁶⁸

Ce procédé descriptif est voué à faire saisir la profondeur de l'écart entre la mémoire personnelle du sujet, Tamina, et la mémoire institutionnelle errant d'une dénomination géographique à l'autre emportant avec elle l'identité de ce qu'elle contient. Tamina devient le sujet qui se retrouverait coupé des cadres sociaux de la mémoire dont parlait Halbwachs. Loin d'être tragique pour elle, cet état de chose lui permet d'oublier dans la mesure où, comme chez Hein, l'oubli remplit une fonction libératrice. Kundera semble donc accepter le fonctionnement d'une mémoire collective en présentant un cas d'échec de cette mémoire.

⁶⁸*Le Livre du rire et de l'oubli* 242-243.

En effet, Tamina ne parle pas de la Bohême en exil. Pressée de questions par les Français qui lui servent d'hôtes, elle n'a que peu à dire sur les événements politiques qui ont marqué la Tchécoslovaquie et pourtant provoqué son exil. Elle reste attachée à ce souvenir purement égoïste et personnel de sa relation avec son mari défunt, elle ne ressent aucun besoin de s'inscrire dans le contexte, de faire partie d'un récit aux sujets pluriels et ne revendique rien de plus que le droit au souvenir de sa relation perdue. Ce désir de souvenir se transforme rapidement en obsession de l'oubli. Tamina devient atterrée par l'idée de ne plus se souvenir et, se rendant compte que les lettres oubliées à Prague sont devenues irrécupérables, la coupant ainsi de tout contact avec l'archive, elle sombre dans un mutisme profond pour mieux se raccrocher au passé. Ce mutisme est interrompu par une coupure dans la narration. Un inconnu apparaît au café et emmène Tamina loin du comptoir où elle se morfond en lui ordonnant d'oublier son oubli. Cette coupure est décisive dans la compréhension du personnage de Tamina, elle ouvre la seule issue à la maladie de l'archive et propose une solution aux rapports tourmentés entre la mémoire personnelle et la mémoire collective.

Tamina se retrouve en un lieu onirique, une île où vivent en communauté un groupe d'enfants. Le passeur qui l'emène vers ce pays irréel est un jeune garçon qui lui fait écouter une musique rock qu'elle ne connaît pas.

- Pourquoi tu ne chantes pas?
- Je ne connais pas cette chanson.
- Comment ça tu ne la connais pas? C'est une chanson que tout le monde connaît.⁶⁹

Encore une fois Tamina est la déphasée, la laissée pour compte de l'appartenance collective et même chez ces enfants qui devraient représenter l'état pur de l'humain avant toute perversion, on retrouve l'horreur de la coercition mémorielle.⁷⁰ Ce qui n'est pas commun à tous est répréhensible. Ce qui est différent, le corps adulte de Tamina par exemple, est d'abord objet de curiosité, ensuite d'envie et de violence. Son séjour sur l'île tourne au cauchemar. Les enfants ne la laissent pas seule un instant et elle doit se joindre à leurs jeux. Les activités de groupe sont obligatoires, elle est forcée de se comporter comme ces enfants qui vivent l'idylle parfaite et l'idéal utopique socialiste. Ici, la critique du régime totalitaire devient évidente. L'individu qui tente de résister à la force du groupe se voit non pas éloigné, mais violemment opprimé. Tamina devient donc victime de coups, elle tente de s'enfuir à la nage mais les enfants la rattrapent en chaloupe pour la voir couler d'épuisement. Le paradoxe de Tamina dans l'île aux enfants est que l'oubli de l'oubli, auquel elle avait été enjoint par son ravisseur inconnu se résume à la mort et à l'éloignement par le bas des sphères heureuses et communes du monde. Elle a sa place chez ces jeunes pionniers dans la mesure où elle se doit elle aussi de regarder vers l'avant et d'oublier le

⁶⁹*Le Livre du rire et de l'oubli* 258.

⁷⁰Elle se retrouve en vérité dans la situation de l'aphasique mentionnée par Halbwachs.

passé. Mais son incapacité innée à inscrire son existence dans tout contexte qui ne serait pas personnel la condamne à être haïe par les pionniers et finalement rejetée. L'idylle légère qui leur permet de s'élever au-dessus de tout ne lui est pas accessible parce qu'elle est trop lourde. Ici reparaît l'image du passé que l'on traîne comme un poids. Elle se noie finalement, sous les yeux des enfants-pionniers. Ce procédé métaphorique exprime de manière claire l'idée de la mémoire collective pour Kundera. Il admet non seulement son existence, mais sa capacité de tuer, d'anéantir le souvenir personnel par l'archive, par le contrôle du passé et la manipulation du souvenir. La seule issue est la disparition de la conscience dans la métaphore de l'eau.

Le paradoxe de l'écriture de l'oubli

Afin de conclure ces analyses des trois romans dans le contexte d'une réflexion plus large sur la mémoire collective, quelques liens apparaissent à la fin de ce chapitre. La lecture analytique des trois textes en question permet un retour vers les idées de départ. Tout d'abord, les trois auteurs acceptent tous dans une certaine mesure le constat de Halbwachs et de Hobsbawm sur les cadres sociaux de la mémoire et sur la fonction sociale du passé. Cette acceptation se réalise par le fait que les trois instances narratives s'abandonnent dans un premier temps à la recherche du lien de l'archive et tentent de s'inscrire dans le contexte d'une mémoire plurielle, donc garantie d'une autorité plus large et plus importante que celle d'un récit à sujet unique. Qu'il s'agisse de Christa Wolf feuilletant les pages du *General Anzeiger*, de Claudia assise dans sa chambre d'hôtel à G. à la recherche de ses camarades de classe ou de Tamina tentant de récupérer les lettres perdues de son mari, on assiste à une tentative d'entrée dans le discours collectif, un discours semblable à l'Histoire dans sa structure argumentative. Les trois auteurs arrivent cependant à rejoindre les doutes de Derrida et de Lyotard sur les pouvoirs de l'archive par la constatation de l'échec de leur entreprise. L'abîme qui sépare leurs intentions mémorielles et celles des archives en place est là pour le prouver. Wolf se heurte à l'incompatibilité de ses souvenirs avec ceux des autres, Claudia se bute à un silence et à une absence qui la rendent muette et Tamina est condamnée à l'obsession de l'oubli.

Les trois auteurs se voient aussi obligés de recourir à la synecdoque pour rendre leurs entreprises compréhensibles à un lectorat contaminé par un discours hérité de la

psychanalyse, à l'instar de Margarete Mitscherlich. Le peuple est réduit à une instance, Nelly devient l'Allemagne de l'avant-guerre, Claudia la RDA des années 1980 et Tamina, la mémoire silencieuse du peuple tchèque condamné à oublier sans cesse. Enfin, les trois présentent l'évidence que le souvenir est malléable et que toute représentation du passé est sujette à l'influence d'impératifs contemporains à l'écriture, rejoignant l'exemple du False Memory Syndrome.

Les liens entre la mémoire collective, la mémoire personnelle et l'oubli apparaissent à la fin de ce chapitre un peu plus clairs. L'idée d'arrivée rejoint les conclusions du chapitre premier sur la photographie dans la mesure où le passé et sa représentation sont appréhendés d'une manière nouvelle par les auteurs. C'est-à-dire que l'accès infini à la représentation est terminé, que l'écriture de la mémoire devient obligatoirement une écriture simultanée et consciente de l'oubli. La complexité des rapports entre la mémoire collective et la représentation romanesque du passé, tels qu'ils ont été présentés dans ce chapitre, sont tributaires de ce paradoxe.

Écriture de l'oubli et écriture de l'histoire : les limites de la fiction

Les chapitres précédents se sont préoccupés à explorer l'emploi de deux outils narratifs propres à l'écriture de l'oubli : la photographie et l'opposition entre la mémoire personnelle et la mémoire collective. L'attention portée à la mémoire collective reste cependant superficielle et incomplète si elle ne s'inscrit pas dans l'étude de l'archivage officielle et permanente que l'on appelle histoire. Cette histoire, interpellée de toute part par les sciences humaines et la philosophie, constitue un référent solide pour toutes les instances de la situation de communication dont il est question dans cette analyse. En effet, les auteurs, narrateurs, personnages et lecteurs des quatre textes partagent dans leurs bagages culturels une connaissance des motifs du discours historique. Qu'il s'agisse de Marguerite Duras comme auteur, de Claudia comme narratrice, de Tamina comme personnage, de Nelly comme alter ego de Christa Wolf ou du lecteur de *Trame d'enfance*, chacun de ces points de vue possède une intelligence narrative du discours historique pour y avoir été exposé au moins une fois.¹ La différenciation entre *histoire* et *fiction* semble claire pour tous. L'histoire devrait rapporter ce qui a été, la fiction, ce qui aurait pu être. C'est entre ces deux pôles de la vérité que se trouve l'écriture de l'oubli telle qu'elle se manifeste dans les quatre textes. Bref, il s'agit maintenant de prouver que les quatre auteurs jouent avec les procédés empruntés tantôt au discours historique, tantôt au roman, pour

¹Ces différentes instances partagent une connaissance du discours historique à deux niveaux : le narrato-cognitif, c'est-à-dire une connaissance de la grammaire du texte modelée sur les schémas actantiels sémiologiques et l'épisodique — ou anecdotique — , c'est-à-dire une connaissance plus ou moins complète selon le cas des multiples récits entourant la représentation d'un événement. Dans le cas de *Trame d'enfance*, par exemple, il s'agirait de la connaissance qu'a le lecteur de l'histoire de l'Allemagne de 1933 à 1973.

placer le lecteur devant une représentation du passé qui, à l'instar de la photographie, tend à se subvertir et à s'auto-annuler pour réussir à présenter ce qu'il y a de non-représentable. Voilà ce que ce troisième chapitre tentera de démontrer et de rendre clair.

L'idée de représentation du passé demande l'énonciation de catégories de discours qui pourraient servir d'outils à cette représentation. La question remonte à Aristote, qui, déterminé à prononcer un jugement sur la valeur de la poésie par rapport à l'histoire, avait déjà présenté les limites de l'histoire, condamnée à rester dans le particulier, alors que la poésie, elle, *chose plus noble*, en présentant ce qui est vraisemblable et ce à quoi le spectateur est en droit de s'attendre, doit être prise plus au sérieux que l'histoire. Ce jugement est issu du neuvième chapitre de la *Poétique*.

En effet, la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (on pourrait mettre l'œuvre d'Hérodote en vers, et elle n'en serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose); mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi on peut s'attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier.²

Ce passage de la *Poétique* contient en soi toute la complexité du rapport entre l'écriture du discours historique et celui de la fiction³ tel qu'il sera repris par Paul Ricœur

²Aristote, *Poétique*, Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Le Livre de Poche. coll. Classique, 1990, 116-117.

³Le terme «fiction» renvoie ici à tout récit né de l'imaginaire de l'auteur et qui ne prétend pas représenter l'Événement en tant qu'il a été. Entre fiction et histoire s'étend un spectre de genres qui couvrent tous les degrés de rapprochement avec l'Événement en soi. À l'extrême de ce spectre et très rapproché de l'invention pure se retrouverait par exemple le récit de science-fiction.

dans *Temps et récit*. Comme Aristote le mentionne, le poète et l'historien peuvent user des mêmes procédés, en l'occurrence le vers et la prose, pour arriver à des fins différentes. Pour le premier il s'agit de la rédaction d'un discours vraisemblable, pour le second, la représentation de l'Événement tel qu'il a bel et bien eu lieu. Si on s'en tient à cette unique définition de la différence entre discours historique et fiction, on arrive rapidement à une aporie insurmontable. En effet, si la seule différence entre fiction et histoire est la prétention à la vérité, il en résulte que le genre discursif sera toujours décidé à l'extérieur du texte, c'est-à-dire que l'historien devra par le biais des paratextes définir son discours comme étant historique et que l'auteur de textes fictifs sera forcé lui aussi d'identifier son texte en tant que «roman» ou invention. Or, le statut référentiel de l'histoire et de la fiction tient à d'autres prérogatives. Certes les annotations et les paratextes situent souvent le discours dans un genre défini, mais certains procédés narratifs restent par leur nature propres soit au discours historique ou à la fiction.

Il s'agit justement de ces procédés narratifs qui, dans l'écriture de l'oubli, font problème. On observe en effet dans les quatre textes en question un enchevêtrement de procédés et d'outils narratifs — dont la photographie — issus de deux traditions scripturales. Il s'agira en premier lieu de fournir un schéma analytique étroit qui servira de point de départ à l'analyse. Ce schéma sera fourni par l'élaboration d'un carré sémiotique greimassien qui opposera les termes d'*Événement* et de *représentation*. Ce schéma servira à positionner l'écriture de l'oubli dans le cadre d'une réflexion sur le statut référentiel de toute entreprise d'écriture. Ensuite, les procédés communs à l'écriture de l'histoire et de

la fiction seront mis en lumière notamment grâce aux réflexions de Hayden White dans *Metahistory*. Pour poursuivre l'analyse, les implications de l'usage de ces procédés dans l'écriture de l'oubli seront explorées à la lumière des constats établis par Paul Ricœur dans *Temps et récit*. Finalement, les réalisations de ces procédés seront exposées dans les textes littéraires à l'étude, convoquant au besoin les constatations de Stéphane Mosès dans *L'Ange de l'histoire* et de Michel Schneider dans *Voleurs de mots*. À la fin de ce chapitre, l'écriture de l'oubli devrait apparaître en tant qu'un positionnement conscient entre l'Événement et sa représentation.

L'écriture de l'oubli dans une perspective sémiotique

Dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Greimas et Courtés proposent un moyen de représenter visuellement l'articulation logique d'une catégorie sémantique. Par le *carré sémiotique*⁴, il devient possible de constituer des paires de concepts sémantiques. Ce pairage fait ressortir des relations d'assertion, de contradiction et de contrariété qui relient les concepts clés à l'intérieur d'un texte dans le but de faire ressortir les relations logiques entre ces concepts et ainsi de placer le texte dans une catégorie d'énonciation précise. Les symboles S1, S2, non-S1 et non-S2 sont placés aux quatre coins du carré et occupés par des notions abstraites ou concrètes. Les coins supérieurs du carré représentent une opposition entre une relation d'assertion (S1) et de négation (S2) (par exemple, *être* et *paraître*). Les termes supérieurs (S1, S2) représentent une présence et les termes inférieurs (non-S1 et non-S2), une absence. Greimas réfère à la relation entre les quatre positions en tant que contrariété (S1/S2); complémentarité (S1/non-S2 et S2/non-S1); et contradiction (S1/non-S1 et S2/non-S2).

⁴A.J. Greimas et J. Courtés, *sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome 1, Hachette, 1979, 29.

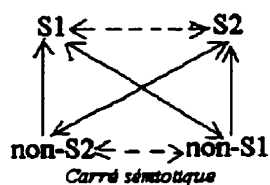


Figure 3.1

Ainsi, l'exemple donné par Greimas à la figure 3.1 propose l'opposition entre *être* et *paraître*. L'élaboration de ce qu'il nomme la seconde génération des termes catégoriels produit la figure suivante.

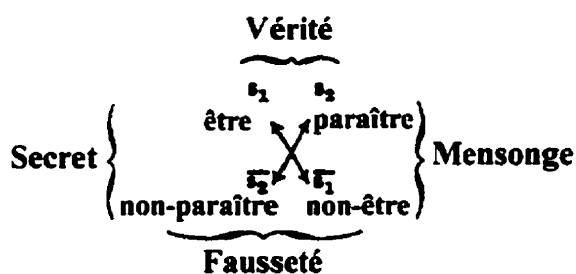


Figure 3.2

Il convient de commenter le résultat de la génération de ces termes. Ces quatre termes confèrent aux signes textuels une signification. Le carré peut donc être utilisé pour souligner des thèmes sous-jacents à un texte. Cependant, on peut reprocher au carré greimassien de conduire à un décodage réductionniste du texte. Il s'agit donc d'user de circonspection dans l'élaboration de la première génération des postes S1 et S2. Il devient possible, à l'aide de ce carré, de produire une analyse du système de signes et de la

connotation dans une œuvre littéraire par exemple, ou par extension, dans tout système de signes conformément au projet de la sémiotique dont ce carré est issu.

Dans le cadre de la définition de l'écriture de l'oubli, le carré sémiotique permet de positionner les textes dans une perspective très large des approches de la représentation du passé. Le carré sémiotique qui pourrait offrir un positionnement clair de l'écriture de l'oubli en tant que régime d'authenticité s'énoncerait ainsi comme suit :

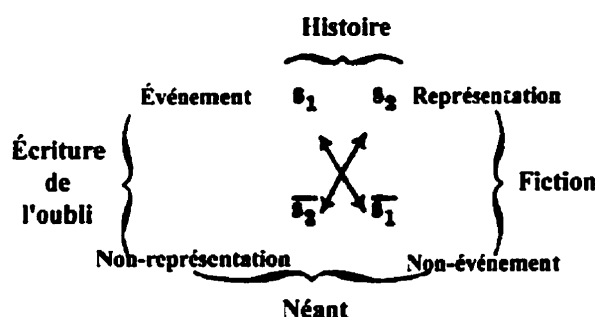


Figure 3.3

L'axe des contraires S1-S2 (*Événement-représentation*) sont, pour reprendre Greimas et Courtés, des termes en relation de contrariété:

Les deux termes primitifs sont tous deux des termes présumés; caractérisés de plus par le fait qu'ils sont susceptibles d'être présents de manière concomitante, ...ils sont dits contracter une relation de **présupposition réciproque** ou, ce qui revient au même, une relation de contrariété.⁵

⁵Greimas et Courtés, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* 30.

La relation de contrariété entre *Événement* et *représentation* doit être comprise comme une opposition entre la chose telle qu'elle arrive et *une* chose représentée. Par *Événement* s'entend tout ce qui est accessible aux sens et qui se laisse appréhender par la raison. L'*Événement* peut prendre plusieurs formes. Il précède la mise en intrigue, il échappe à toute temporalité puisqu'il est la chose telle qu'elle arrive, au moment où elle arrive avec pour seuls témoins ses actants. C'est l'origine, le coup initial, le point de fuite, ce à quoi tout renvoi au passé tend. La *représentation*, comprend toute forme de récit, de renvois, d'images, voire même de trace, puisque l'*Événement*, dans son instantanéité, n'a de place que pour lui-même et que toute trace est déjà représentation. Les termes S1-S2 s'opposent donc dans une relation de contrariété irréconciliable. Ce qui est n'est pas forcément représenté et la représentation ne se soucie pas toujours de rendre ce qui a été. Il s'agit ici de retourner à Aristote pour s'en rendre compte. La figure 3.3 met en évidence la relation catégorielle entre les deux termes de départ et fournit, comme à la figure 3.2, une série d'axes qui mènent à l'élaboration des termes de seconde génération. Ces relations sont guidées par les différents axes créés par les postes du carré. Pour reprendre Greimas et Courtés, les droites diagonales représentent une relation de contradiction. En effet, *être/non-être* et *Événement/non-Événement* représentent des paires de termes qui ne peuvent être présents ensemble. Il s'agit d'une opération de négation opérée à la fois sur S1 et sur S2. Ainsi, la *représentation* trouve sa contradiction dans la *non-représentation*, schéma négatif puisque son terme de départ, la *représentation*, est tout d'abord le négatif de S1 (l'*Événement*). Une fois les relations de contrariété et de contradiction établies, le

carré présente deux couples de relations complémentaires, c'est-à-dire S1/non-S2 et S2/non-S1 (en l'occurrence, *Événement/non-représentation* et *représentation/non-Événement*). Les termes de seconde génération (histoire, fiction, néant et écriture de l'oubli) sont le produit de ces relations de complémentarité et de contrariété.⁷ Le réseau de sens ainsi constitué, il devient clair de déterminer les catégories obtenues à l'aide du carré sémiotique.

Tout d'abord, la rencontre de l'*Événement* et de la *représentation*, même si elle se retrouve dans un axe de contrariété, qualifie ce qu'on ne peut nommer autrement que par «histoire», au sens de discours historique ayant pour but la représentation du passé. Ici s'ouvre une parenthèse importante sur le discours historique en soi. Il s'agit de comprendre l'histoire dans ce contexte, en tant que discours se donnant la finalité de représenter le passé comme il a été, malgré les impossibilités de la représentation. En fait, il s'agit de l'histoire aveugle devant sa propre incapacité à représenter. Le fait qu'un historien annonce une nouvelle *Histoire de la Deuxième Guerre mondiale* ou de tout autre morceau du passé en rejetant les représentations précédentes ne change rien au fait que l'histoire s'annonce toujours comme porteuse de vérité. Qu'elle le fasse en annulant la validité des textes qui l'ont précédée ou en brandissant de nouvelles évidences pour remplir son but narratif, il n'en reste pas moins que le discours historique revendique toujours sa validité et son

⁷Greimas et Courtés parlent d'un axe des subcontraires pour définir la relation non-S1/non-S2. Il s'agit probablement de l'axe de signification le plus problématique du carré sémiotique car il engendre toujours une aporie. Ainsi la relation *non-être/non-paraitre*, à première vue exprimant la profondeur du néant, devient-elle *fausseté*.

authenticité par définition. Il sera question plus loin des procédés employés par le discours historique pour exercer ces revendications d'authenticité, il s'agit ici simplement de placer le terme histoire en tant que résultat de la contrariété entre *Événement* et *représentation*.

À la base du carré apparaît l'axe des subcontraires qui, dans ce cas exprime le néant. Le corollaire est simple, ce qui ne constitue pas un *Événement* que l'on peut appréhender dans la réalité est un *non-Événement*. Ce qui jamais n'a été appréhendu, ne serait-ce que le légendaire arbre tombant dans la forêt sans que personne ne l'entende, ne constitue pas un événement au sens donné ici au terme. Le *non-Événement* n'étant tout simplement pas, il ne s'agit que du vide, de l'absence, de ce qui jamais n'a été là. La *non-représentation*, elle, se comprend plus aisément. Elle n'advient que dans la négation de S2 et ne constitue que l'absence de trace. De cet axe de subcontraire ne peut qu'advenir le néant, cette région noire de la conscience.

Constituant le couple de droite du carré sémiotique, on retrouve les postes S2/non-S1, ou *deixis négative*. La rencontre des postes *représentation/non-Événement* produit le terme *fiction*, dans le sens aristotélicien du terme, c'est-à-dire, ce qui aurait pu arriver. Il faut ici élargir le champ de référence à tout récit ou représentation du passé ou de l'avenir qui ne prétend pas à un statut référentiel ancré dans la réalité. La fiction est l'invention, la non-figuration. À l'écrit elle engendre le roman, la nouvelle mais non le mythe ou la légende qui eux, se retrouvent à l'opposé de cet axe, dans la *deixis positive*, celle qui engendre aussi l'écriture de l'oubli. Le couple de droite renvoie à une production littéraire qui se soucie de se donner pour but de représenter un *Événement* réel.

Il apparaît clair à ce point que le couple de gauche, déjà nommé *deixis positive*, demeure le plus pertinent pour cette analyse. La complémentarité du couple *Événement/non-représentation* engendre le terme catégoriel oublié. Là se retrouvent plusieurs genres littéraires. Le mythe, la légende, le rituel, la prière, la psalmodie, toute forme de représentation qui a perdu le lien fixe avec son référent ou qui ne prétend pas être en mesure de représenter un événement comme il a été tombe sous cette catégorie. Tout texte qui, ancré dans une vérité historique connue et reçue⁸, ou référent à un passé réel —qu’il soit personnel ou historique— souligne son incapacité à rendre les choses telles qu’elles ont été rejoint le terme catégoriel de l’oubli tel que défini par le carré sémiotique de la figure 3.3.

L’écriture de l’oubli, telle qu’elle est pratiquée par Duras, Wolf, Hein et Kundera se situe dans cette zone. Ces textes ne sont en effet ni fiction, ni néant et encore moins de l’histoire. Chacun des auteurs situe sa tentative de représentation du passé dans cette région mal définie par divers moyens. Les procédés employés par chaque auteur pour justifier la catégorie de l’écriture de l’oubli seront explorés à la fin du chapitre. Ce préambule aura servi à créer un cadre d’analyse issu de la sémiotique afin de rendre compte de l’existence

⁸Au sujet des vérités historiques «reçues», Ann Rigney, dans *The Rhetoric of Historical Representation*, offre un éclaircissement précieux : «*The fact that we can speak of ‘the French Revolution’ however, or that the different historians in the nineteenth century should collectively write histories of ‘the French Revolution’, presupposes a prior mapping out or organisation of the theoretically open eventual field...*» (Rigney : 36). Ces organisations du champ événementiel précédant leur représentation se nomment en histoire «événements reçus». À titre d’exemple il serait possible de voir dans cette catégorie ‘les guerres Franco-prussiennes’ ou ‘La Révolution d’octobre’.

d'un statut référentiel commun aux quatre textes, quelque part entre le discours historique et l'oubli, entre la prétendue présence et l'absence certaine, entre la fiction et la vérité, entre l'Événement et sa représentation. Pour éclaircir ce propos, on peut supposer qu'il y a eu l'Événement sans que l'on ait décidé ou pu le représenter. En fait, il ne s'agit pas d'une simple absence de représentation puisqu'il y a récit et que le récit se doit d'être considéré comme tentative de représentation. Il s'agit de l'Événement en quête de sa représentation mais qui ne la trouve pas. Le résultat de cette recherche infructueuse se laisse observer de plusieurs manières, les quatre textes en font foi et c'est ce qu'il s'agira de clarifier ultérieurement dans ce chapitre. Il s'agira de démontrer comment l'Événement en quête de son récit se bute à la résistance de la représentation et cherche parfois refuge dans l'imitation du discours historique.

L'écriture de l'oubli et le référent historique

Le récit du passé en tant qu'écriture de l'oubli pose problème. En effet, il peut sembler inutile de continuer l'étude de textes qui, tentant de représenter le passé ne font que souligner sa perte inexorable. C'est là justement qu'interviennent les études ayant pour but l'exploration des rapprochements entre l'écriture de l'histoire et l'écriture de la fiction. À ce sujet, il est nécessaire de définir l'histoire en tant que discours avant de pouvoir en identifier les emprunts dans l'écriture de l'oubli.

Le terme «histoire» en tant que catégorie, genre narratif ou science dépendant de l'époque de son énonciation est placée, selon le point de vue et l'approche de celui qui l'aborde, est qualifié différemment. L'histoire dont il est question ici trouve sa source principalement dans les balbutiements d'Aristote sur sa valeur ou sa noblesse par rapport à la poésie, et surtout au XIX^e siècle, époque de la naissance des grands textes historiques qui ont servi de fondements à la discipline historique. Une série de raisons font du XIX^e siècle le siècle de l'histoire. D'abord l'héritage des Lumières, comme le mentionne Hayden White :

In works such as his own *Philosophy of History*, of course, Voltaire was not above slanting the facts or his comments on them in the interest of the cause for which he labored, which was that of truth against untruth, reason against folly, and enlightenment against superstition and ignorance.⁹

Le but de l'histoire reste d'établir la lumière, la vérité. Mais comme le soulignent Ann Rigney et Hayden White, l'approche des Lumières devient trop restreinte pour le XIX^e

⁹Hayden White, *Metahistory*, The John Hopkins University Press, Baltimore & London, 1973, 50.

siècle marqué par la tradition littéraire romantique, trop factuelle et ne réussit pas à rendre l'événement historique dans toute sa force.

The principles of this conception of history were not consistently worked out, nor were they uniformly adhered to by the different critics of the Enlightenment, but all of them shared a common antipathy for its rationalism. They believed in "empathy" as a method of historical inquiry, and they cultivated sympathy for those aspects of both history and humanity which the Enlighteners had viewed with scorn or condescension.¹⁰

Cet appel à une nouvelle historiographie qui rendra le passé lisible au lecteur contemporain trouvera sa réalisation chez les historiens Michelet, Lamartine, Ranke, Tocqueville et Burckhardt. Le discours historique est donc reformulé au XIX^e siècle pour s'adapter aux mouvements littéraires dominants. Ce rapprochement du texte littéraire et de la littérature avait pour but de rendre l'effet de réel, de rendre intelligible pour le lecteur de l'histoire une série d'événements qui, sans le travail de l'historien-littérateur ne serait que chronique de la chose, qu'un amas d'événements froid et stérile. Ann Rigney résume l'esprit de la première moitié du XIX^e siècle :

«In this way, the new generation of early nineteenth-century historians set themselves up in opposition to the conventionality and artificiality of their predecessors in the eighteenth century.»¹¹ Rigney fournit un exemple éloquent d'un rapprochement entre les procédés littéraires et l'écriture de l'histoire au XIX^e siècle. Dans son *Histoire des Girondins* parue

¹⁰ *Metahistory* 38. Hayden White réfère ici au pré-romantiques —Rousseau, Burke, Herder— qui s'opposaient à la vision des Lumières sur l'histoire et qui réclamaient un renouveau de l'historiographie.

¹¹ Rigney 2.

en 1847, Lamartine livre le récit d'un certain M. Alluaud rendant visite à Vergniaud emprisonné peu avant son exécution. Lamartine raconte comment Alluaud était accompagné du neveu de Vergniaud âgé de 10 ans, terrorisé par l'allure moribonde de son oncle.

Lamartine's version of this episode *makes sense* : it invests the figure of Vergniaud with symbolic value according to the literary topos of the glorious, fallen hero, and makes the encounter 'readable' in terms of yet another topos, that of the deathbed scene. And unless the receiver of Lamartine's message happens to be Vergniaud's nephew himself or one of his acquaintances in Limoges, or unless he has access to Court's painstaking 1980 study of the episode, there is no way for him to know that many of the details of the scene have actually been fabricated.¹²

Plusieurs critiques contemporains à Lamartine, incluant le neveu de Vergniaud lui-même, reprochèrent à l'historien d'avoir romancé les faits à l'extrême. Lamartine se serait trompé sur l'âge du garçon, la description de Vergniaud et les paroles échangées lors de la rencontre. Comme Rigney le souligne, il s'agit ici d'un cas évident d'emprunt à des topos littéraires —la scène du lit de mort— pour rendre l'histoire compréhensible aux lecteurs de l'époque. Il s'agit de s'interroger sur les raisons qui ont poussé Lamartine à rendre le récit de la visite de Vergniaud semblable à une scène de théâtre romantique. S'il apparaît clair que le lecteur de 1847 comprendrait ce type de mise en intrigue, ce qui apparaît encore plus clair est que l'idéologie peut souvent, et la *visite de Vergniaud* en est un cas évident, commander l'usage de certaines techniques narratives. En effet, il ne saurait être question d'attribuer l'écart entre le vrai et le faux à un simple courant littéraire, il faut comprendre

¹²Rigney 21.

ici les motivations politiques dont Lamartine était habité et sa grande sympathie pour le personnage de Vergniaud qu'il transforme en héros romantique en usant de tous les procédés littéraires possibles.

Les historiens préparés à cette critique tenteront d'expliquer le fonctionnement même de l'écriture de l'histoire. Tout d'abord, l'historien part de la chronique, de la trace laissée par les évidences physiques, le journal d'un témoin oculaire, etc. Il essaie ensuite de donner une cohérence à ces faits épars.¹³ Comme le souligne Hayden White : «A mere list of confirmable singular existential statements does not add up to an account of reality if there is not some coherence, logical or aesthetic, connecting them one to another.»¹⁴ L'historien essaie donc de trouver une connexion esthétique qui rendrait la liste d'événements lisibles et compréhensibles au lecteur. On observe ici l'émergence de deux

¹³L'issue de ce genre de discours est toujours connue d'avance par le récepteur. L'auteur s'attarde à créer de toutes pièces un suspense, à créer une intrigue menant à un dénouement. Il peut s'agir de plusieurs événements reçus — la prise de Québec en 1760, l'explosion de la bombe atomique au-dessus d'Hiroshima en 1945, Auschwitz etc.— Or, en mettant en intrigue, on invite le lecteur à lire l'histoire comme on lit un texte littéraire. Toute mise en intrigue implique un horizon d'attente chez le lecteur. Dans le cas d'Hiroshima, on s'attarde à organiser les faits de manière à rendre logique et inévitable le dénouement. 1) Déclaration de Potsdam —ultimatum— 2) Destruction de l'Indianapolis par un sous-marin japonais 3) Silence du gouvernement japonais 4) Négociations infructueuses 5) Invasion de la Mandchourie par Staline 6) Explosion de la bombe sur Hiroshima -Fin-. Comment justifier la mise en intrigue d'une série d'événements dont le lecteur connaît la fin? Est-il possible de supposer que les historiens voudraient suggérer que les choses auraient pu finir autrement? N'eut-ce été de la mauvaise volonté des Japonais et de la menace soviétique sur l'Asie... Ou encore, doit-on se poser la question de savoir si l'issue fatale d'Hiroshima était la seule possible considérant la séquence des événements précédent le 6 août 1945?

¹⁴Hayden White, *The Literature of Fact*, in *Selected Papers from the English Institute*, ed. par Angus Fletcher, Columbia University Press, New York, 1976, 22.

problèmes fondamentaux. D'abord, s'il faut bien comprendre ce processus, les événements du passé n'ont aucun espoir de ne jamais être représentés pour ce qu'ils furent au moment où ils furent, car ils doivent toujours être inscrits dans un contexte de justification d'un événement qui leur est postérieur. Ainsi la mise en texte de la visite du neveu n'est-elle pertinente que par l'exécution subséquente du dit Vergniaud. Sans cette exécution, la visite n'est rien. Voilà le premier problème de temporalité.

Le second problème concerne le niveau de représentation du discours historique en lui-même, et c'est ce problème qui restera au cœur des considérations de cette analyse. Hayden White évoque le processus d'écriture de l'histoire comme une organisation des faits. Il s'intéresse aux liens entre l'écriture de l'histoire, les modes de mise en intrigue, les modalités argumentatives, et le protocole linguistique et dresse différentes catégories pour chacun de ces modes dépendant de l'historien qui tombe sous son intérêt. Selon White, l'historien réarrange le matériel historique. Voilà qui est indéniable, mais White se garde de faire tout commentaire critique quant au statut référentiel des «traces», «chroniques» et documents divers qui serviront de matériel au discours historique, problématique qui, étonnamment, sera reprise par les textes littéraires de Kundera, Wolf, Hein et Duras. Il est nécessaire ici de rappeler les catégories du carré sémiotique. Ce dernier présente l'inexorable différence entre l'Événement et sa Représentation. Or, ces traces de départs, ces «briques» servant à la construction du discours historique, ces chroniques et ces documents de toutes sortes sont toujours déjà Représentation de l'Événement. Il semble que White n'accorde aucune importance au fait que la chronique elle-même est une mise

en intrigue, un choix, une narration, un récit, et qu'elle est dès lors sujette à l'idéologie et à la manipulation. Si les historiens du XIX^e siècle et Hayden White restent aveugles à cette différence entre Événement et Représentation, les auteurs du XX^{ème} siècle, eux, en font le centre de leur discours. Voilà ce qu'il conviendra de prouver avant la fin de ce chapitre. En quoi les procédés narratifs employés chez les quatre auteurs rejoignent-ils ou ressemblent-ils à ceux que l'on retrouve dans le discours historique de la même époque? La réponse à cette question repose sur le fait que les deux discours sont à peine différents dans leur but ultime de vraisemblance. Cependant, l'écriture de l'oubli ne se soucie pas de cacher sa propre incapacité à représenter le passé. Comme les deux premiers chapitres l'ont démontré, il est possible de montrer l'absence en représentant. La photographie, par exemple, réussit à souligner ce qu'il y a d'oublié tout en représentant. Il s'agit maintenant de démontrer comment le discours littéraire emprunte à son tour au discours historique pour créer l'illusion consciente du souvenir. Mais avant de proposer les textes littéraires à l'étude en tant que solution au second problème mentionné, il s'agit d'éclaircir le premier problème de temporalité dans le discours historique.

Temporalité, histoire et fiction

Les emprunts du discours historique à la narratologie telle qu'elle est pratiquée en critique littéraire sont exposés de manière exhaustive dans *Metahistory*, du moins, en ce qui concerne le XIX^e siècle. Paul Ricoeur, dans *Temps et récit*, explore la relation qui existe dans le discours historique du XX^e siècle et la fiction. Ses recherches reprennent les conclusions de Hayden White dans la mesure où il accepte l'idée que la mise en intrigue des discours historiques et littéraires sont toutes deux issues de la volonté de rendre l'Événement lisible d'un point de vue temporel. Il dépasse cependant les conclusions de Hayden White en soulignant que c'est dans la construction d'une temporalité purement historique, dont l'arrangement des «faits» ne serait qu'une conséquence inévitable, que les deux discours se rejoignent. Sa thèse est que l'histoire tente de résoudre l'aporie du temps en essayant d'élaborer un *tiers-temps* qui ferait médiation entre le temps vécu et le temps

cosmique. L'histoire arriverait, selon lui, à installer cette médiation par des *procédures de connexion*.

Pour démontrer la thèse, on fera appel aux *procédures de connexion*, empruntées à la pratique historique elle-même, qui assurent *la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique* : calendrier, suite des générations, archives, document, trace. Pour la pratique historique, ces procédés ne font pas de problème : seule leur mise en rapport avec les apories du temps fait apparaître, pour une *pensée de l'histoire*, le caractère poétique de l'histoire par rapport aux embarras de la spéculation.¹⁵

Ces procédures de connexion dépassent les catégories de Hayden White dans son élaboration de la rhétorique du discours historique au XIX^e siècle. Il ne s'agit pas seulement de dire que tel historien écrit à la manière d'un romantique ou d'un réaliste au niveau du style et de la rhétorique, mais de connecteurs de temporalité qui sont propres à l'histoire. Or, ces procédures de connexions sont reprises dans la tradition littéraire. Du réalisme au naturalisme jusqu'au roman d'après-guerre, le temps est découpé dans la fiction en suivant les procédures de connexion dont parle Ricœur. On *ancree* par le biais de ces procédures un récit qui, historique ou fictif, à l'intention de représenter ce qui pour le narrateur a été vrai et perceptible, c'est-à-dire l'Événement, celui du poste supérieur gauche du carré sémiotique dessiné plus haut. Autant dire que la fiction emprunte à l'histoire la possibilité de créer une temporalité compréhensible pour le lecteur. Ce sont justement ces connecteurs qui, dans l'écriture de l'oubli, sont subvertis. Les auteurs arrivent en effet à mettre en question la valeur de ces connecteurs en faisant comprendre au lecteur que si Événement il y a eu, aucun discours, fictif ou historique ne parvient à le représenter. Voilà ce qui sera

¹⁵Paul Ricœur, *Temps et récit, Tome 3. Le Temps raconté*, Seuil, Paris, 181-182.

démontré plus loin par des exemples précis tirés des quatre textes. La question de l'aporie temporelle engendrée par le fait que l'historien explique à rebours ce qui a eu lieu, comme dans le cas de la visite de Vergniaud, sera aussi réglée par l'exposition de cette subversion. En effet, il sera démontré que les quatre textes littéraires arrivent à déconstruire l'aporie de la temporalité inversée.

Il est nécessaire ici d'accepter de la part de Ricœur une prémisse inattendue pour la théorie littéraire. Il s'aventure en effet à parler d'intentionnalité du discours littéraire sans pourtant définir, au-delà de représentation mimétique, la nature de cette intentionnalité.

Par entrecroisement de l'histoire et de la fiction, nous entendons la structure fondamentale, tant ontologique qu'épistémologique, en vertu de laquelle l'histoire et la fiction ne concrétisent chacune leur intentionnalité respective qu'en empruntant à l'intentionnalité de l'autre.¹⁶

L'intentionnalité du discours historique peut sembler claire. À un premier niveau, ce discours tend à la vérité, comme c'était le cas au début du XIX^e siècle et il serait difficile d'avancer le contraire.¹⁷ Pour ce qui est de l'intentionnalité du discours littéraire cependant, on entre dans un débat houleux que Ricœur réussit à ignorer en restant fidèle à la *Poétique* d'Aristote, donnant au discours littéraire le but de présenter le général par le particulier et associant presque une intention cathartique et prophylactique à la littérature. Il n'est pas question ici d'entrer dans ce débat, mais la prémisse de Ricœur doit être comprise pour

¹⁶Ricœur 330.

¹⁷À ce point de l'analyse il n'est pas inutile de rappeler les doutes de Finley quant à la valeur du discours historique. À qui sert en effet le discours historique? Quelle est sa véritable intentionnalité au delà d'une simple représentation du passé? Tout discours historique n'est-il pas propagande?

rendre possible l'acceptation de sa thèse sur l'entrecroisement des discours historique et littéraire. Ce partage d'intentionnalité entre les deux discours sera aussi démontré dans les quatre textes.

Les connecteurs de Ricœur apportent une solution à l'aporie temporelle engendrée par Hayden White. En effet, la tradition littéraire emprunte ces connecteurs dont le discours historique fait usage sans les problématiser. Lorsqu'elle le fait, on est en présence de l'écriture de l'oubli. Si Ricœur propose une solution à l'aporie, il reste quand même aveugle à certains problèmes de la représentation du passé, comme ce passage le prouve.

L'emprunt concerne aussi la fonction représentative de l'imagination historique : nous apprenons à voir *comme* tragique, *comme* comique, etc., tel enchaînement d'événements. Ce qui fait précisément la pérennité de certaines grandes œuvres historiques, dont le progrès documentaire a pourtant érodé la fiabilité proprement scientifique, c'est le caractère exactement approprié de leur art poétique et rhétorique à leur manière de *voir* le passé [...] L'étonnant est que cet entrelacement de la fiction à l'histoire n'affaiblit pas le projet de représentation de cette dernière, mais contribue à l'accomplir.¹⁸

Que les historiens empruntent les procédés littéraires propres à la littérature semble constituer pour lui un renforcement de la *représentance* du discours historique. Comme il s'agira de le démontrer à l'aide des textes littéraires, il semble plutôt s'agir du contraire. L'Événement reste à l'opposé de toute représentation.

Comme Ann Rigney, Ricœur propose que l'histoire se légitimise de manière négative en annulant les récits antérieurs et en proposant une nouvelle mise en intrigue d'événements reçus. Il ne commente cependant pas l'intentionnalité d'une telle remise en

¹⁸Ricœur 336.

question de récits déjà existant. Encore une fois, il semble aveugle à l'évidence que toute reconstruction d'un événement passé sert un but précis.

La psychanalyse constitue à cet égard un laboratoire particulièrement instructif pour une enquête proprement philosophique sur la notion d'identité narrative. On y voit en effet comment l'histoire d'une vie se constitue par une suite de rectifications appliquées à des récits préalables, de la même façon que l'histoire d'un peuple, d'une collectivité, d'une institution procède de la suite des corrections que chaque nouvel historien apporte aux descriptions et aux explications de ses prédécesseurs, et, de proche en proche, aux légendes qui ont précédé ce travail proprement historiographique.¹⁹

C'est donc en considérant l'entrecroisement du discours historique et de la fiction que ce chapitre montrera, à l'aide des quatre textes, comment l'écriture de l'oubli se manifeste et remet en question le but de l'histoire et de la fiction.

¹⁹Ricœur 44.

Duras et le palimpseste de *L'Amant*

De tous les textes à l'étude, *L'Amant* propose le terrain le plus riche en ce qui concerne l'entrecroisement du discours historique et de la fiction. Cela semblera d'abord étonnant puisque le récit de Duras demeure dans la sphère personnelle et ne s'ancre pas sur des événements reçus comme c'est le cas chez les trois autres auteurs. C'est pourtant ce texte qui subvertit le plus clairement les rapports entre la représentation du passé et le discours historique. Dans le carré sémiotique opposant l'Événement à la Représentation, *L'Amant* se positionne à gauche, sous la rubrique de l'écriture de l'oubli et c'est ce qu'il s'agit de démontrer ici.

L'Amant, publié en 1984, amorce pour l'auteur la phase ultime de son œuvre qui couvre plus de trente ans de création littéraire. Durant ces dernières années de création, Duras fut reconnue pour l'utilisation du matériel élaboré dans ses premiers romans. Des personnages et des situations resurgissent, qui, autrefois attribuées à des instances fictives à la troisième personne, sont prises en charge dans *L'Amant* en tant qu'autobiographiques. Le recyclage devient chez Duras la valeur de base de son économie narrative. *Yann Andrea Steiner* (1992) est une ré-écriture transformationnelle de *L'Été 80* (1980). *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986) est une reprise de la matière de *La Pute de la côte normande* (1986). *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) est un palimpseste de *L'Amant* (1984), texte qui puise sa chaîne narrative et ses figures à même le matériel de *Un Barrage contre le Pacifique* (1950). Le choix de *L'Amant* comme texte représentatif de cette période est justifiable dans la mesure où Duras y expose les règles générales de ses palimpsestes, règles

qui gouverneront sa création jusqu'à la fin. Les références à l'œuvre se font précises et portent un caractère auto-réflexif qui inscrit Duras dans un mouvement propre à son époque: l'obsession du sujet devant la possibilité de représenter le passé. Voici un exemple de ces références:

L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui m'étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements.²⁰

Duras fait référence à *Un Barrage contre le Pacifique*, où elle avait déjà exploité le récit d'une jeune blanche dépossédée vivant une relation amoureuse avec un homme plus âgée qu'elle. Elle annonce l'intertextualité qui unit les deux textes, elle souligne leur différence. À partir de ce recyclage, un autre s'élaborera sept ans plus tard dans *L'Amant de la Chine du Nord*.

Elle, l'enfant, elle est fardée, habillée comme la jeune fille des livres: de la robe en soie indigène d'un blanc jauni, du chapeau d'homme d'«enfance et d'innocence», au bord plat, en feutre-souple-bois-de-rose-avec-large-ruban-noir, de ces souliers de bal, très usés, complètement éculés, en-lamé-noir-s'il-vous-plaît, avec motifs de strass.²¹

On retrouve cette description de la jeune fille sur le bac traversant le Mékong dans *L'Amant* et dans l'adaptation cinématographique de Jean-Jacques Annaud qui précéda

²⁰*L'Amant* 14.

²¹*L'Amant de la Chine du Nord* 35.

L'Amant de la Chine du Nord. Les traits d'union servent à désigner le ton de la citation, comme si cette description devait être connue du lecteur, comme si *L'Amant* constituait le récit d'un de ces événements reçus que mentionnait Ann Rigney. La jeune fille décrite est : «Elle, c'est celle qui n'a de nom dans le premier livre ni dans celui qui l'avait précédé ni dans celui-ci»²² Duras n'est pas nommée, elle renvoie à une instance purement littéraire. Elle peut être la protagoniste de *L'Amant* ou celle de *Un Barrage contre le Pacifique*. C'est par le renvoi à un récit accepté et connu de la communauté des lecteurs de Duras que l'entrecroisement entre le discours littéraire et le discours historique se fait ici. Duras, à la manière de l'historien qui entreprendrait d'écrire encore une fois l'histoire d'un événement reçu, trace le territoire de son anamnèse personnelle de manière négative. Elle annonce que les récits antérieurs étaient incomplets, qu'il occultaient certains sentiments, certains lieux. À ce sujet, Ann Rigney cite Michel de Certeau:

The nineteenth-century historians' rejection of their predecessors exemplifies what Michel de Certeau has recently described as historiography's tendency to carve out its own territory in a negative way, by setting itself up as different from the discourses it perceives as fictional or falsifying (1982:19).²³

Le rejet de Duras de ses propres représentations du passé vient confirmer la thèse voulant que l'Événement résiste à toute représentation. Il ne s'agit pas dans ce cas d'un historien rejetant les écrits d'un autre historien, cela est clair. Mais le simple fait que Duras mette en doute de livre en livre le statut référentiel de son autobiographie vient éclaircir la

²²*L'Amant de la Chine du Nord* 13.

²³Ann Rigney 1.

relation entre Événement et Représentation chez Duras. En termes clairs, elle use de procédés propres au discours historique —ce discours même qui prétend à la vérité— pour souligner justement que l'Événement cherchant représentation se perd toujours dans les multiples possibilités de mise en intrigue et de focalisation.

Les biographes de Marguerite Duras soulignent la répétition de la rencontre entre la jeune fille et l'amant chinois. Laure Adler commente le recyclage narratif ainsi:

Marguerite Duras n'a pas cessé d'écrire de nouvelles versions de cette rencontre : à la plénitude de l'âge dans le *Barrage*, puis à la vieillesse dans *L'Amant*, puis dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Duras a déclaré que le *Barrage* était un roman et que *L'Amant* était un récit, un fragment de son autobiographie. Elle a voulu rétablir les faits dans *L'Amant* et entend nous dire enfin la vérité : «Ce n'est pas à la cantine de Ram...»²⁴

Roman et récit, mais jamais Duras ne dira que l'une de ses représentations de cette rencontre constitue la vérité. On est en droit de se demander si le récit tel que raconté dans *L'Amant de la Chine du Nord*, et que Adler n'a pas commenté serait un correctif? Un ajout? Une fausse piste? Duras, consciente du subtil jeu entre vérité et fiction laissera le doute planer.²⁵ Mais le doute n'est pas l'apanage d'une biographe, fusse-t-elle en présence d'un personnage aussi mystérieux que Marguerite Duras. En effet, Laure Adler découvre dans le fonds d'écrivain de Marguerite Duras une enveloppe cachetée contenant un récit écrit pendant la guerre —selon les experts en graphologie— relatant la rencontre entre une

²⁴Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, NRF, Biographies, 1998, 84.

²⁵Ici, il est utile de mentionner que cette biographie de Duras est la troisième à paraître. Trois biographies se disputent la représentation de l'Événement que fut Marguerite Duras.

jeune fille et un richissime Chinois qui lui fait une cour acharnée. Le texte, rédigé à la première personne, semble vouloir enfin jeter un peu de lumière sur cette rencontre. Mais cette chronique, ce premier jet d'un souvenir ne vient qu'ajouter une nouvelle dimension à une problématique déjà assez touffue. La vérité, qu'elle soit connue ou non par Duras, est morte avec l'auteur.

Pour en revenir à la notion de palimpseste, il constitue dans le cas de *L'Amant* plus qu'un simple clin d'œil au lecteur. Le palimpseste se définit par l'écriture d'un récit à partir du matériel d'un récit antérieur. Le mot palimpseste (gr., *palimpsêstos*, de *psân*, gratter) peut désigner n'importe quelle inscription picturale sur laquelle on a peint ou écrit pour créer un nouveau tableau ou un nouveau texte. Duras réalise ici son propre palimpseste par une forme de plagiat légitimé, ou le deuxième texte contient assez de signes du texte originel pour que le lecteur puisse le deviner.²⁶ Les définitions du palimpseste dans la théorie littéraire impliquent le critère de base exigeant que l'*hypertexte* et l'*hypotexte* soient nécessairement de différents auteurs, et bien souvent séparés par plusieurs décennies. L'emploi du terme palimpseste dans cette analyse renvoie moins à la théorisation dont il a fait l'objet par Gérard Genette qu'à la métaphore textuelle et pratique de la chose. Le palimpseste durassien doit être appréhendé au sens strict de la ré-impression et de la remise en œuvre de la trace. En effet, Duras écrit ses palimpsestes à partir de ses propres textes.

²⁶Le palimpseste fait partie des cinq types de transtextualité de Gérard Genette: «J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte).» *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982, 11.

Elle est à la fois l'auteur A et l'auteur B. En élaborant son récit autobiographique à partir de fictions antérieures, elle annule la possibilité d'une anamnèse véritable du passé et sa mémoire elle-même. Plus exactement, Duras fait appel à ses fictions pour s'en servir comme indicateurs textuels signifiant l'abandon du projet moderniste linéaire du récit autobiographique. Pour rejoindre ce que Michel Schneider avance au sujet de la mémoire, elle «est une forme de l'imagination, une fiction qui réécrit les traces laissées, tandis que l'imagination si créative soit-elle, procède de souvenirs de ce qui ne s'est pas produit.»²⁷

La production du palimpseste durassien partage le dilemme de l'écriture de l'histoire dans la mesure où fiction et histoire ont en commun la nécessité de la mise en intrigue pour faire du passé une masse d'information contrôlable et assimilable pour le lecteur. Aussi, c'est dans la proposition d'une temporalité inversée que le discours littéraire emprunte à l'histoire chez Duras. À partir de la chronologie dans l'écriture de l'histoire, Stéphane Mosès avance:

Ici encore, l'histoire n'est pas douée a priori d'un sens déchiffrable. C'est après coup seulement que l'on pourra constater si l'œuvre a survécu, et découvrir, au fur et à mesure des aléas de sa réception, les significations qu'elle implicait. Ainsi, le modèle esthétique de l'histoire remet en question les postulats de base de l'historicisme: continuité du temps historique, causalité régissant l'enchaînement des événements du passé vers le présent et du présent vers l'avenir.²⁸

Cet *après coup*, ce rappel qui mène à l'inévitable dénouement connu de tous, est la temporalité inversée. Elle se présente chez Duras de la manière suivante:

²⁷Michel Schneider, *Voleurs de mots*. Gallimard, Paris, 1985, 15-16.

²⁸Stéphane Mosès, *L'Ange de l'histoire*, Seuil, Paris, 1992, 126.

Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. L'alcool a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue, il a eu aussi celle de me tuer, de tuer. Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. L'alcool est venu le confirmer. J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais, curieusement avant l'heure.²⁹

Ce passage engendre la réflexion sur l'écriture de l'oubli tel qu'il détermine l'organisation de la mémoire dans *L'Amant*. Dans ce cas, le passé est rapporté à partir du présent et ce présent détermine le télos vers lequel le passé doit tendre. Le regard rétrospectif anticipateur enlève à l'image absolue de la jeune fille de quinze ans de constituer un personnage doté de son propre éthos puisqu'elle n'existe que pour expliquer la déchéance alcoolique ultérieure de l'instance qu'elle est supposée représenter. L'image du passé n'a de sens que dans la mesure où elle fait partie d'une chaîne narrative menant vers le présent. Voilà qui devient un connecteur, au sens de Paul Ricœur, dans la mesure où cet usage du passé est un procédé temporel propre au discours historique. Pour rappeler Lyotard, l'*après coup* ne devient tel que parce qu'il y a eu un choc initial.³⁰ Le sens du palimpseste durassien rejoint aussi ce que Ricœur appelle l'historicisation de la fiction où il énonce l'existence d'un pacte de vérité entre le lecteur et l'auteur. Il y a donc d'une part le contrat autobiographique annoncé et transformé par les commentaires autoréflexifs apportant l'univers du vrai et du témoignage, et, d'autre part, la notion de palimpseste

²⁹*L'Amant* 15.

³⁰Ainsi se justifie l'histoire quand elle croit apercevoir dans la République de Weimar le dénouement à Auschwitz, lire dans les événements de juillet 1945 l'annonce de l'explosion d'Hiroshima et annoncer grâce au récit de la Guerre de Sept Ans la perte de Québec.

déstabilisant le lecteur dans la lecture de l'histoire personnelle de Duras. C'est par ces corrections dont Ricœur parle que Duras compose le récit du souvenir à partir de récits issus du monde fictif, et fait entrer, par le pacte autobiographique, une série de figures mythiques dans le monde réel. Le palimpseste durassien est une conséquence de l'échec de la tentative de représentation du passé réel et confirme l'oubli comme point de départ de l'écriture de *L'Amant*.

***Trame d'enfance* et les connecteurs de Ricœur**

Chez Wolf, le pacte de référentialité fonctionne de manière fort différente. La narratrice semble davantage préoccupée par la réunification de plusieurs niveaux de conscience que par la mise en doute de l'exactitude de son propre récit comme ce fut le cas chez Duras. Aussi, contrairement à Duras, Wolf est particulièrement préoccupée par l'ancrage de son récit dans la réalité historique. Il s'agit cependant de démontrer comment *Trame d'enfance* est le résultat d'un effort vain de représentation de l'Événement. Ici, les connecteurs de Ricœur apparaissent d'une manière très claire, en particulier en ce qui concerne l'usage du calendrier dans l'écriture de l'oubli. Si Wolf semble proposer son anamnèse personnelle comme effort de correction du discours historique, elle respecte quand même la suite des événements tels qu'ils sont décrits dans le discours sur l'événement reçu que fut la période 1933-1945 en Allemagne.

Le calendrier comme connecteur narratif fonctionne de manière simple. Il s'agit pour l'historien de découper le temps pour le rendre compréhensible au lecteur. L'historien, par ce découpage en unité connue rend la chaîne narrative plus accessible et plus concrète au lecteur. Or ce découpage est d'abord et avant tout opéré dans l'écriture de l'histoire et a pour but encore une fois de créer l'effet de réel. Si Ricœur y voit ainsi un moyen pour le discours littéraire d'acquérir plus d'authenticité, la lecture de *Trame d'enfance* amène le lecteur à rejeter cette idée. Le calendrier de Wolf se compose d'événements historiques et datés entre lesquels s'imbrique le récit de l'enfance de la narratrice. En gros, les dates importantes de cette chronologie sont les suivantes dans leur ordre d'apparition:

De ce qu'aujourd'hui, en cette mornie journée du 3 novembre 1972, tu commences à faire, en écartant des piles de papiers provisoirement noircis, en introduisant une nouvelle feuille dans ta machine [...]

À l'époque, dans l'été 1971, quelqu'un proposa de se rendre enfin à L., aujourd'hui G., et tu acceptas.

Les restrictions de certaines libertés individuelles (pour ne prendre que cet exemple), annoncées le 1er mars 1933, n'ont guère dû les affecter personnellement [...]

Le 22 mai 1937, le nombre de chômeurs sur le territoire du Reich est descendu à 961 000.

Ce qu'on appellera plus tard la «Nuit de cristal» s'est déroulé du 8 au 9 novembre 1938.

[...] dès le mois d'octobre 1938, 10 572 morts, 30 322 blessés, 3403 disparus, du côté allemand. Deux nouveaux districts, Dantzig et Poznán, «forgés dans le feu de la guerre», viennent s'ajouter au Reich.

Le 31 juillet 1941 [...] progression continue des troupes allemandes en Russie.

Et certainement après ce fameux 20 juin 1942, le jour de ce qu'il est convenu d'appeler la conférence de Wannsee [...] ³¹

Le 21 avril (1945), le corps de garde SS fit sortir 35 000 détenus du camp de concentration de Sachsenhausen pour leur infliger une marche forcée que les livres d'histoire d'aujourd'hui désignent sous le nom de «marche de la mort». ³²

De cette manière, Wolf emprunte le connecteur du calendrier pour donner au lecteur une temporalité menant à la défaite finale et la fuite des Allemands des territoires de la marche de Brandebourg à l'est de l'Oder. Elle se garde cependant d'accorder trop d'autorité à ces indicateurs temporels comme l'épisode du navire blanc le prouve. Lorsque l'auteur procède à l'épluchage du *General Anzeiger*, quotidien de L. devenue G., elle tombe sur la nouvelle du passage d'un navire blanc sur la mer Baltique avant la guerre.

³¹Conférence regroupant les principaux dignitaires nazis où fut approuvée la solution finale.

³²*Trame d'enfance* 15, 16, 67, 192, 246, 273, 357, 361, 486.

Enfant, elle vit passer ce navire au large d'une station balnéaire sur la mer Baltique en juin 1937 et associe maintenant ce bateau à celui mentionné par le *General Anzeiger*. Les dates semblent coïncider, mais la narratrice met en garde le lecteur d'accorder à cet incident trop d'importance. Elle arrive à la conclusion que le bateau blanc aurait pu être celui mentionné dans le journal mais que cela n'était probablement pas le cas. Il aurait pu s'agir de n'importe quel bateau blanc naviguant sur la Baltique à cette époque. Le passage du bateau blanc est crucial s'il s'agit de comprendre le fonctionnement entier de *Trame d'enfance*. En bref, Wolf se sert des connecteurs du discours historique pour démontrer que cette manière de découper le temps ne correspond pas au souvenir que l'être a de l'événement. Il peut en effet s'agir du même navire, mais ce souvenir ne représente pas avec certitude l'Événement tel qu'il s'est produit. De la même manière, aucune des dates puisées dans le *General Anzeiger* citées plus haut ne doit coïncider avec les souvenirs de la narratrice. Ces dates sont là justement pour signifier qu'elles n'ont acquis leur importance que plus tard, en rétrospective. Cette rétrospective, Wolf l'installe par la mention du moment de l'écriture en 1972. La continuité et la logique narrative apparente de la chaîne des autres dates ne prennent leur sens qu'à partir de ce point d'écriture. Autrement dit, l'Événement, au moment de sa réalisation, de son appréhension ne laisse jamais présager de son importance. C'est cette réalisation qui fait de *Trame d'enfance* un récit qui est marqué et motivé par l'écriture de l'oubli. En effet, s'il faut ici rappeler les catégories du carré sémiotique énoncé plus haut, on se rend vite compte qu'il y a en effet eu l'Événement, mais que sa représentation résiste à l'expérience réelle que le sujet — en l'occurrence Nelly — en a eue.

Encore une fois, c'est en empruntant aux procédés propres au discours historique que Wolf souligne l'aporie de la représentation de l'Événement.

Wolf rejoint aussi le procédé propre au discours historique qu'est la tendance à discréditer les récits antérieurs. À l'instar des autres auteurs, elle se propose de rendre ce qui n'a pas été rendu, de répondre aux *bonnes* questions, d'arriver à la source de l'Événement et des sentiments de ceux qui l'ont vécu. En ce sens, son récit ne diffère pas de celui de *L'Amant* et confirme encore une fois que le discours historique pourrait fournir la possibilité de représenter. Mais c'est dans l'absence de l'expression d'une prétention à la vérité que *Trame d'enfance* subvertit cette capacité du discours historique de discréditer les récits qui l'ont précédé. En effet, jamais Wolf n'osera étendre le résultat de son introspection à autre chose que ce que fut cette période historique pour elle et pour elle seule. Elle met aussi en question la possibilité de stockage de la mémoire et n'accorde pas une confiance infinie à l'histoire.

Mémoire : fonction du cerveau «qui assure l'enregistrement et l'assimilation, la conservation et le traitement ainsi que la reproduction adéquate d'états de conscience et de faits d'expérience passés (Meyers Neues Lexikon, 1962). Assure. Les grands mots. Le pathos de la certitude. Cet insondable «adéquat»...³³

Elle aussi donc problématise la possibilité de représenter, voire de stocker. L'auteur qui présente un tel commentaire sur la mémoire ne peut finir que par signifier les limites de toute représentation du passé, voire de son propre récit.

³³*Trame d'enfance* 62.

***L'Ami étranger* et l'ange de l'histoire**

Le court roman de Christoph Hein expose une situation plausible avec comme arrière plan une réalité historique reçue, connue, reconnaissable. Il s'agit d'événements formant l'histoire de la RDA, tel l'écrasement du soulèvement des travailleurs de 1953. La fiction de Hein se greffe à ce discours historique sans coupure, sans avertissement au lecteur qu'il entre maintenant dans le monde de la fiction, de l'invention. Le recours narratif à une réalité historique précise est un indicateur textuel qui amène à s'interroger sur les liens entre l'écriture de l'histoire et l'élaboration de la fiction. La situation d'énonciation de la narratrice, c'est-à-dire le régime politique de la RDA, joue un rôle central dans la définition d'une écriture de l'oubli.

L'objet de Christoph Hein est le réel. La narratrice qui évolue dans ce réel ne trouve pas le lien qui l'unit au groupe, elle se retrouve dans la situation de l'aphasique. Elle n'est pas en mesure de reconstruire le récit du passé de ce groupe. Ses efforts de reconstruction se limitent à son souvenir personnel et ne dépassent pas le stade d'images mentales. Comment donc, est-on en droit de se demander, le discours historique fournit-il ici des procédés utiles au discours littéraire? Finley, dans *Mythe, mémoire, histoire: les usages du passé*, avance que «ce n'est pas l'historien qui choisit son sujet, c'est le sujet qui choisit l'historien».³⁴ L'histoire demande à être racontée, mise en chronique, conservée. Le silence de Claudia sur les événements historiques pourrait mener à croire que l'histoire est effacée.

³⁴Finley, Moses I., *Mythe, mémoire, histoire: les usages du passé*, Textes traduits de l'anglais par Jeanne Carlier et Yvonne Llavador, Flammarion, Paris. 1981, 37.

il n'en est rien, et en même temps, c'est un peu le cas. Par le silence et l'absence du récit historique et de repères collectifs archivés précis dans le récit de la narratrice, le récit de l'histoire de la RDA devient omniprésent. Il brille par son absence. Il s'agit en fait de la préconnaissance de ce récit reçu qui accompagne la lecture de *L'Ami étranger*. Dans l'écriture de l'oubli, le récit historique est sous-jacent à la fiction et la transcende telle une structure narrative invisible. Dans *L'Ami étranger*, la mise en intrigue du discours historique dépend de la volonté et de la capacité du lecteur à lire le réel à travers la fiction. Claudia ne propose pas de dates précises lorsqu'elle réussit à raconter les événements de 1953, la préconnaissance de l'histoire est-allemande doit prendre en charge la réinscription dans le temps calendaire et ainsi prouver l'emprunt d'un connecteur du discours historique. Si la narratrice présente une apparente incapacité à reconstruire l'Événement par son inscription dans la mémoire calendaire, le discours historique sous-jacent, lui, rend cette reconstruction possible. C'est justement cet entêtement à raconter de la narratrice, malgré les limites que l'oubli impose à son récit, qui met en relief l'écriture de l'oubli. Il y a un discours sous-jacent à *L'Ami étranger*, mais l'enchaînement temporel présenté par Hein annule la possibilité d'une linéarité, d'une diachronie. Ici, l'image des coureurs de la préface à *L'Ami étranger* se transpose sur la fonction de discours historique dans la fiction comme une métaphore. En effet, l'histoire devrait temporaliser le récit pour lui donner ce qui le ferait avancer vers l'avenir. Cette temporalité passe cependant à côté de Claudia qui est prisonnière du présent de son récit quotidien où le découpage d'un temps historique n'a pas sa place. L'écriture de l'oubli est donc marquée par l'absence de la temporalité du discours

historique dans la fiction comme organisatrice de la chaîne événementielle. L'écriture de l'oubli s'élabore sur un mode temporel achronologique et l'incapacité de situer l'événement sur un point précis de la ligne du temps laisse le souvenir à l'état de trace séparée et inénarrable dans le discours de la fiction. *L'Ami étranger* appartient donc à un genre hybride, quelque part entre la chronique historique et la fiction. À la manière de *L'Amant*, la nouvelle de Hein se situe à la frontière de deux modes d'écriture. Pendant que Duras couvre l'oubli du réel par ses palimpsestes fictifs, Hein se sert des implications de la Raison historique sur l'appréhension du réel pour dévoiler les codes de l'écriture de l'oubli. Conséquemment à ce parallèle entre l'histoire et la fiction, il est nécessaire de dégager le sens précis de ce que l'on entend par les buts de l'écriture de l'histoire par rapport à ceux de la fiction. Plus exactement, quelle conception du discours historique est mise à l'épreuve par l'écriture de l'oubli?

Parallèlement à ces considérations sur les liens entre les discours historique et fictif, Stéphane Mosès, dans *L'Ange de l'histoire* propose, à travers les œuvres de Rosenzweig, Benjamin et Scholem une réflexion sur la valeur de la Raison historique dans le discours de la modernité. Selon lui, ces trois philosophes seraient parvenus à élaborer une nouvelle vision de l'histoire à partir d'une nouvelle définition de la conscience du temps historique et de la temporalité du discours historique. Les idées de continuité, de causalité et de progrès homogène de l'histoire comme accomplissement de l'humanité sont remises en question.

Histoire comme processus messianique, histoire comme processus catastrophique; à l'horizon de ces deux visions antinomiques, une même conception du travail de l'historien: ce que nous appelons l'histoire s'engendre dans l'écriture de l'histoire; écrire l'histoire n'est pas retrouver le passé, c'est le créer à partir de notre propre présent; ou plutôt, c'est interpréter les traces que le passé a laissées, les transformer en signes, c'est, en fin de compte, «lire le réel comme un texte».³⁵

Mosès présente ainsi de manière assez précise les buts impliqués dans la lecture et l'écriture du discours historique. On retrouve, comme chez Lyotard et Duras l'idée de créer le passé "après coup", de chercher, à partir de la configuration du présent, les éléments qui, bien que non-enregistrés dans le passé, ont eu un effet sur la réalité. Cette vision du passé correspond à la recherche de Claudia lors de son voyage à G. et à sa description de l'impératif du silence qui lui assure la sécurité dans le contexte politique de la RDA. Comme chez Duras, l'écriture de l'oubli exprime une certaine ambiguïté face au passé. Le désir de raconter force le sujet à faire appel à la Raison historique telle que décrite par Mosès, mais l'impossibilité de retracer le passé invite Hein à élaborer son récit au sein du registre fictif afin de souligner la résistance implacable de l'oubli contre toute tentative d'anamnèse.

Les tensions qui caractérisent le réel à partir duquel la fiction de Hein est écrite correspondent à une conjoncture historique précise. Celle-ci se fonde avec les images anonymes de la vie quotidienne de Claudia. Le temps de l'aujourd'hui, tel que décrit par Mosès comme étant la nouvelle chance de l'espérance après l'écroulement des idéologies du progrès représente d'une certaine manière le contexte d'énonciation de *L'Ami étranger* au sein de la RDA désillusionnée et coupée de son passé.

³⁵Stéphane Mosès, *L'Ange de l'histoire*, Paris, Seuil, 1992, 145.

L'écriture de l'oubli dans le texte de Hein semble donc emprunter tour à tour au discours historique et à la fiction. Comme l'autobiographie de Duras, l'anamnèse de Claudia se compose d'une série de rites narrativisants qui permettent au sujet de poser son identité à travers une série d'histoires par l'Histoire. La somme de ces récits constitue un élément du jeu narratif ayant pour but de donner un sens au passé d'un individu ou d'un groupe. Au sein de la société dépeinte dans *L'Ami étranger*, ce jeu narratif devient facultatif à la définition de l'identité du sujet. Henry par exemple tente de décourager Claudia dans ses tentatives de reprendre contact avec les habitants de G. Ses doutes quant à l'utilité de ce voyage expriment non seulement la coupure du lien entre le souvenir individuel et le souvenir collectif, mais aussi la fin de ce lien textuel qui fournit la structure chronologique essentielle à la formation de l'identité par le récit. Henry n'est pas déchiré par les mêmes contradictions que Claudia. Pour lui, il est plus grave de ne pas vivre comme il entend le faire que de mourir. La vitesse de son automobile est pour lui le sentiment le plus fort qu'il puisse éprouver et la seule chose qui lui donne le sentiment de vivre. La vitesse et le mouvement accélératif correspondraient donc à une certaine attitude face au souvenir et à l'oubli. Le mouvement vers l'avant de l'Histoire tel que décrit par Stéphane Mosès constitue l'option de Henry face au passé. Celui-ci évolue le visage tourné vers l'avant, suivant le mouvement accélératif d'une certaine conscience historique tracée sur une ligne droite. Par opposition à ce mouvement, la figure littéraire de Claudia pose un regard différent sur le passé. Ce regard se rapproche de celui de *L'Ange de l'histoire* de Paul Klee tel que commenté par Walter Benjamin:

Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.³⁶

Claudia, à l'image de l'*Angelus Novus* de Klee, contemple le passé comme une catastrophe, une ruine, poussée vers l'avant par le vent du progrès, les yeux écarquillés et rivés sur l'amas hétéroclite de ses souvenirs que le lecteur semble, sans en avoir la certitude, pouvoir rassembler en un récit cohérent. Elle réalise en dehors de la chronologie «l'expérience fulgurante» dont parle Stéphane Mosès, «ou le temps se désintègre et s'accomplit à la fois.³⁷»

³⁶Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Schriften*, Tome I, 2^{ème} partie, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 697-698. Ma traduction : Il existe un tableau de Klee intitulé *Angelus Novus*. Il représente un ange qui paraît être sur le point de s'éloigner de quelque chose à quoi son regard est rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche est ouverte et ses ailes sont déployées. Tel doit être l'aspect que présente l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où il nous semble percevoir une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et même catastrophe qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les projette à ses pieds. Il voudrait bien faire halte, ressusciter les morts et réparer ce qui a été brisé. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, et qui est si forte que l'ange n'arrive plus à les replier. Cette tempête l'emporte irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que les décombres, devant lui, s'accumulent et montent jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous nommons le progrès.

³⁷*L'Ange de l'histoire* 116.

La façon avec laquelle Hein concilie le quotidien banal de Claudia et "l'expérience fulgurante" de la vitesse de Henry correspond dans sa contradiction au paradoxe de l'utopie dans la propagande socialiste est-allemande. D'une part, le parti invitait chaque citoyen de la RDA à construire l'utopie socialiste, et d'autre part, le discours de la propagande annonçait, dans les années 1980, que la République démocratique avait réalisé l'idéal révolutionnaire marxiste. Le citoyen était donc convié à construire le paradis socialiste qui, selon les dires du parti, était déjà réalisé. "L'expérience fulgurante" de l'histoire linéaire en pleine accélération vers la réalisation des idéaux marxistes serait la position que prend Henry dans le récit de Claudia. Cette dernière présente un constat de réussite de son existence à la toute fin du récit. «Je suis arrivée à tout ce à quoi je pouvais prétendre. Autant que je sache, rien ne me manque. J'ai réussi. Je vais bien.³⁸» Cette conclusion du récit rejoint le discours de la propagande du parti selon laquelle la RDA aurait atteint la phase ultime de l'histoire au sens marxiste du terme. Dans la réalité quotidienne banale et où chaque sujet devient interchangeable, Claudia a atteint le stade du paradis socialiste et la fin de l'histoire. L'impensable de cet état de chose est justement la perte de tout le processus linéaire historique qui a mené à cette contemporanéité immobile.

³⁸*L'Ami étranger* 201.

Kundera et l'oubli utopique

On se rendra compte à la lecture de Kundera que les emprunts de la fiction au discours historique sont difficiles à identifier. Cela est probablement dû au fait que l'auteur inclut dans son roman des passages analytiques qui viennent exposer le fonctionnement du discours historique alors que les trois autres auteurs proposaient cette critique par l'exemple. Quoiqu'il en soit, le récit de Tamina contient l'exposition d'une certaine critique du discours historique par la pratique textuelle. Mais à la lecture de Kundera, un motif commence à se dessiner clairement et devient de plus en plus précis. Ce motif gravite autour du socialisme et de l'histoire du fascisme. Chez Wolf et Hein, l'élaboration du récit des narratrices étaient guidée par l'idéologie. D'une part l'envie pour l'intellectuelle est-allemande de proposer une représentation du troisième Reich, d'autre part le positionnement de Hein face aux exigences du régime oppressant de l'Allemagne de l'Est. Chez Kundera, la problématique du fascisme refait surface, et c'est cette problématique qu'il convient d'explorer afin de mieux cerner le fonctionnement de l'écriture de l'oubli chez l'écrivain tchèque.

Le fascisme emprunte à la philosophie de l'histoire certains concepts dans le but de légitimer sa mainmise sur la mémoire collective. Ici on pense à la notion de «*Volksgeist*» telle qu'introduite par Hegel dans ses écrits sur l'historiographie et qui plus tard fut employée dans divers contextes politiques fascistes pour expliquer la marche du peuple vers une certaine finalité historique. Il est facile de comprendre comment le fascisme, qu'il soit

motivé par le nazisme ou le socialisme, peut user du concept d'*esprit universel* tel qu'il est énoncé par Hegel:

L'histoire philosophique ne saisit pas seulement le principe d'un peuple d'après ses institutions et ses destins, elle ne développe pas seulement les événements à commencer par le plus ancien : elle considère, de façon capitale, l'esprit universel du monde, la manière dont il a parcouru, dans une corrélation interne, à travers l'histoire des nations en apparence séparées, et à travers leurs destins, les diverses étapes de sa formation. Elle représente l'esprit universel dans sa manifestation phénoménale, comme substance, au sein de ses accidents, selon que la figure ou extériorité de cet esprit n'a pas reçu une formation proportionnée à son essence. Sa plus haute représentation est sa structuration sous la simple forme spirituelle (Dans l'histoire du monde, tous les peuples ne comptent pas. Chacun, selon son principe, a son point culminant, son moment historique. Ensuite il semble quitter la scène à tout jamais. Ce n'est pas de façon fortuite que vient son tour.)³⁹

Le discours historique vient donc raconter et rendre compte du destin des peuples. Celui que contrôle l'énonciation du discours historique peut, par extension, orienter le destin du *Volksgeist*. Il existe entre *Le Livre du rire et de l'oubli* et le passage de Hegel des liens frappants. D'abord Kundera parle longuement de *l'idylle*. Cet état de conscience est la rencontre des citoyens qui tendent tous vers un destin unique, unis dans la volonté de réaliser le point culminant du peuple. L'idylle de Kundera fait référence au parti communiste tchèque qui, en 1948, prit le pouvoir en Tchécoslovaquie soutenu par le libérateur russe. Les communistes, comme le dit Kundera, «étaient plus intelligents. Ils avaient un programme grandiose... Ceux qui étaient contre eux, n'avaient pas de grand

³⁹Hegel, *Propédeutique Philosophique*, Ed. de Mîmuit, Paris, 1963
Troisième cours : Encyclopédie Philosophique, 219.

rêve, seulement quelques principes moraux usés et ennuyeux...⁴⁰» Les communistes proposent l'idylle, en fait, ils l'imposent.

Je le souligne : *l'idylle et pour tous*, car tous les êtres humains aspirent depuis toujours à l'idylle, à ce jardin où chantent les rossignols, à ce royaume de l'harmonie, où le monde ne se dresse pas en étranger contre l'homme et l'homme contre les autres hommes, mais où le monde et tous les hommes sont au contraire pétris dans une seule et même matière. Là-bas, chacun est une note d'une sublime fugue de Bach, et celui qui ne veut pas en être une reste un point noir inutile et privé de sens qu'il suffit de saisir et d'écraser sous l'ongle comme une puce. Il y a des gens qui ont tout de suite compris qu'ils n'avaient pas le tempérament qu'il faut pour l'idylle, et ils ont voulu s'en aller à l'étranger. Mais comme l'idylle est par essence un monde pour tous, ceux qui voulaient émigrer se révélaient négateurs de l'idylle, et au lieu d'aller à l'étranger ils sont allés sous les verrous.⁴¹

Cela n'est pas sans rappeler l'image de la préface de *L'Ami étranger*, ces cinq coureurs qui passent à côté de la narratrice sans la voir et qui fuient vers l'avant. L'idée de «Volksgest», appropriée par le fascisme et l'opresseur, devient l'inévitable télos de l'histoire, ce qui se doit d'advenir. Pour Kundera, c'est l'idylle, et cette idylle est tellement sacrée, que toute représentation de la mémoire doit s'aligner sur elle. Il est nécessaire de rappeler ici le passage de la toque de fourrure de Clémentis que l'on avait laissée par erreur sur la photographie. Ici se dessine la critique ouverte et sans détour d'un système, ce qui pour Wolf et Hein était une chose impossible étant donné qu'ils écrivaient de l'Allemagne de l'Est, mais Kundera en exil ne se soucie guère de prendre les détours de Hein et de Wolf pour exercer sa critique du totalitarisme.

⁴⁰*Le Livre du rire et de l'oubli* 21.

⁴¹*Le Livre du rire et de l'oubli* 22.

L'idylle de Kundera, cet état de correspondance parfait entre la mémoire personnelle et la mémoire collective, est présentée par la figure du cercle. Kundera présente la figure du cercle pour expliquer son exclusion du parti communiste et son exil vers l'Ouest.

C'est alors que j'ai compris la signification magique du cercle. Quand on s'est éloigné du rang, on peut encore y rentrer. Le rang est une formation ouverte. Mais le cercle se referme et on le quitte sans retour. Ce n'est pas un hasard si les planètes se meuvent en cercle, et si la pierre qui s'en détache s'en éloigne inexorablement, emportée par la force centrifuge. Pareil à la météorite attachée à une planète, je suis sorti du cercle et, aujourd'hui encore, je n'en finis pas de tomber.⁴²

Il décrit ensuite comment des cercles de jeunes socialistes dansaient sur la place Saint-Venceslas en 1950 pendant que les prisons étaient remplies d'ennemis du peuple et qu'on exécutait à droite et à gauche toute menace à la volonté du peuple. Ces rondes dansantes de jeunes gens inconscients scandant des chants socialistes finissent par s'envoler, laissant Kundera sur terre à les voir partir dans l'idylle. Ainsi s'oppose Kundera à cette vision organique du peuple et de son histoire.

Il reste cependant qu'un certain procédé textuel est exploité chez Kundera pour positionner le texte dans l'écriture de l'oubli. Tamina, on se souviendra, avait laissé derrière elle à la frontière des lettres d'amour et des photographies que son mari et elle s'étaient échangées. Exilée, elle tente de récupérer ces lettres. Peine perdue. Malade de nostalgie elle tente, comme avec les photographies de se souvenir du contenu de ces lettres,

⁴²*Le Livre du rire et de l'oubli* 107.

mais les phrases sont floues dans sa mémoire. Les lettres de Tamina sont la chronique de sa relation avec son mari, cette chronique étant perdue, elle se retrouve comme l'historien qui voudrait écrire l'histoire sans le support de la chronique ou du document. Il ne s'agit pas ici de l'emploi d'un connecteur emprunté au discours historique mais d'une figure allégorique servant à expliquer et à subvertir la possibilité d'écrire l'histoire. Tamina est de l'autre côté de la frontière, coupée de la trace de l'Événement, son effort de représentation est ardu, voire impossible. Il ne lui reste qu'à choisir entre la légèreté de l'oubli et la noyade dans le souvenir impossible. Elle se noiera, sous les yeux des enfants de l'île où elle avait trouvé refuge, exclue de l'idylle enfantine et du cercle de l'oubli.

Ainsi se dessinent les emprunts de la fiction au discours historique, et le résultat de ces emprunts viennent confirmer la validité du carré sémiotique exposé en début de chapitre. Hein, Kundera et Wolf sont motivés par des ambitions politiques évidentes et parfois exprimées clairement dans leurs romans. Leur idéologie commande, comme chez Lamartine, l'usage de certains procédés narratifs. Le cas de Wolf en est un exemple : elle procède à une mise en intrigue de l'histoire de l'Allemagne de 1933 à 1945 sous la forme d'une confession. Elle se propose elle-même non seulement en tant que témoin mais aussi comme participante à part entière dans cette époque qui plus tard sera sévèrement critiquée par le régime socialiste en RDA.

Il est maintenant possible d'énoncer le résultat suivant. Il est indéniable qu'histoire et littérature partagent des procédés semblables, et, pour paraphraser Ricœur, que les deux discours accomplissent leurs fins respectives en empruntant à l'intentionnalité de l'autre.

Il apparaît aussi clair que les études tentant de montrer que le discours historique emprunte à la tradition littéraire sont plus nombreuses et plus complètes que celles qui tenteraient de démontrer le contraire. Aussi, à en croire Rigney, White et Ricœur, Aristote aurait énoncé une vérité éternelle dans son jugement sur la valeur de la poésie et de l'histoire, la première étant plus noble. Ce chapitre aura démontré que les emprunts de la tradition littéraire au discours historique sont beaucoup plus nombreux que ce que les recherches actuelles laissent croire. Ces emprunts cependant servent à infirmer l'intentionnalité du discours historique lui-même, c'est-à-dire représenter le passé comme il fut réellement. Ironie narrative s'il en est une, la sensibilité de Duras, Wolf, Hein et Kundera réussit à subvertir le discours historique en se servant de ses propres armes.

L'écriture de l'oubli et ses métaphores spatio-temporelles

Grâce aux analyses et au pouvoir organisateur du carré sémiotique du chapitre précédent, l'oubli est devenu beaucoup plus clair et précis. Ses procédés sont multiples et nombreux et les effets de sens des quatre textes convergent vers sa définition. Or, à la lecture de ces textes, on observe un autre procédé, celui-là plus évident au lecteur, qui présente le concept d'oubli en tant que métaphore. C'est la métaphore spatiale qui en effet est à l'honneur. Chez Duras comme chez les autres auteurs, l'Événement que l'on tente de représenter est éloigné dans le temps, ses jeux de temporalité ont été analysés dans les chapitres précédents, mais il est aussi éloigné dans l'espace. Il s'agit dans les quatre cas de voyages vers le souvenir. Voyages qui se soldent dans tous les cas à une réalisation maintenant évidente : la représentation se bute à la distance et à la disparition de l'espace même dans lequel l'Événement a eu lieu. Pour être clair, l'Indochine de Duras n'est plus, du moins, elle n'existe plus comme espace accessible. Pour Hein et Wolf, les villes de G. (autrefois L. pour Wolf) resteront des endroits anonymes, on ne les nommera jamais. La G. de Wolf se situe dans la Marche de Brandebourg, territoire rendu à la Pologne après la guerre où la narratrice se perd devant ces noms de rues et de places qu'elle ne peut même pas prononcer. Pour Hein, G. est tout endroit d'Allemagne de l'Est où un char russe est un jour arrivé pour installer le régime de l'oubli. Pour Kundera, il s'agit de la Prague d'avant la russification, de la Prague de Tamina, dont elle est autant que l'auteur séparée, qui voit le nom de ses rues changer au rythme des révolutions, des guerres et des libérations.

Le but de ce chapitre est d'exposer la métaphore spatio-temporelle en tant que procédé narratif et textuel servant à souligner que la complexité du fonctionnement de la mémoire et de l'oubli. Car, faut-il le souligner, toute réflexion quant à la mémoire, au souvenir et à l'oubli commence toujours par une métaphore spatio-temporelle. On dit *garder en mémoire* comme on garde un livre en un lieu sûr, *tomber (sombrier) dans l'oubli*, *fouiller dans sa mémoire*, *sortir de l'oubli*, etc. C'est évidemment à un niveau narratif que se réalise la métaphore spatiale dans ces quatre textes et c'est justement cette réalisation et ses conséquences qu'il s'agit ici d'éclaircir.

Il a été question jusqu'ici d'oubli en tant que concept. Or ce concept demande à être rendu par le langage puisque c'est dans l'écriture que l'oubli ici se réalise. On se rend compte immédiatement de l'aporie de cette réalisation de l'oubli. D'une part, il y a un Événement que l'auteur veut qualifier d'indicible et d'irreprésentable, d'autre part, ce constat d'impossibilité de la représentation doit être traduit par un acte de langage, c'est-à-dire l'écriture. Cette aporie est à la base de ces récits. En effet, on remarque une tendance chez ces auteurs à laisser au lecteur le soin de reconfigurer le récit historique, ils omettent sciemment des passages et des repères historiques qui permettraient de mieux situer l'intrigue par rapport à l'histoire, ils rendent figuratif et littéraire ce qui fut réel. Cette occultation de la réalité, de ce qui s'est «réellement» passé a été exploré dans les chapitres précédents. Il n'en reste pas moins que le lecteur est en face d'un problème littéraire de taille. Si en effet on se base sur le carré sémiotique *Événement/Représentation* et que l'on accepte l'écriture de l'oubli comme terme sémantique permettant de classer un certain type

de tentative de représentation du passé, il faut aussi oser admettre que ces tentatives possèdent leurs propres caractéristiques tropologiques et qu'elles se démarquent des autres discours par des signes langagiers distincts. Or voilà la question de fond de ce dernier chapitre : comment le langage de l'écriture de l'oubli réussit-il à surmonter l'aporie du carré sémiotique *Événement/Représentation*? Ou encore, quels procédés rhétoriques permettent aux auteurs de dire qu'il y a de l'irreprésentable?

Pour répondre à cette question, une étude du langage en tant que procédé de conceptualisation s'impose. Il s'agit en effet de déterminer comment le langage permet dans le cas de l'écriture de l'oubli de proposer des figures qui sans trahir l'effet de réel recherché par les auteurs réussiront à rendre compte de l'absence. La métaphore semble offrir un terrain naturel pour l'oubli et la mémoire parce qu'elle a tendance à exprimer des concepts abstraits et difficiles en termes de concepts plus concrets et plus accessibles. Ici les réflexions de George Lakoff et Mark Johnson dans *Metaphors We Live By*¹ serviront de base à l'analyse. Leur ouvrage tente de prouver que tout acte de langage et de conceptualisation est ancré dans la métaphore et qu'il s'agit pour comprendre le langage de discerner la métaphore qui sert de base à tout concept. La métaphore est pour eux beaucoup plus qu'une figure de style qui sert à attribuer à un concept les caractéristiques d'un autre. Leur conception de la métaphore dépasse l'étude que l'on en fait en poésie. Il

¹George Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980.

s'agit pour eux d'une manière d'appréhender la pensée en tant que telle, comme elle se réalise dans le langage. La métaphore gouvernerait selon eux la pensée et l'action.

The concepts that govern our thought are not just matters of the intellect. They also govern our everyday functioning, down to the most mundane details. Our concepts structure what we perceive, how we get around in the world, and how we relate to other people. Our conceptual system thus plays a central role in defining our everyday realities. If we are right in suggesting that our conceptual system is largely metaphorical, the way we think, what we experience, and what we do every day is very much a matter of metaphor.²

Toute la pensée serait donc le résultat de la rencontre entre le langage et la métaphore. Pour être clair, si un concept est structuré dans la pensée de manière métaphorique, son expression dans le langage le sera aussi. Ou pour citer Lakoff et Johnson: «*The concept is metaphorically structured, the activity is metaphorically structured, and, consequently, the language is metaphorically structured.*»³ Ils se servent comme exemple de base du champ lexical entourant l'argumentation ou le débat. Selon eux, le fait que des expressions comme «*Your claims are indefensible*» et «*He attacked every weak point in my argument*»⁴ contiennent des termes empruntés au champ lexical de la guerre vient réunir les deux concepts sous le sens d'une même métaphore. Le discours de l'argumentation serait structuré en termes guerriers pour représenter les aspects de l'attaque, de la défense, etc. C'est l'expérience de la guerre et du combat qui viendrait

²Lakoff et Johnson 3.

³Lakoff et Johnson 5.

⁴Lakoff et Johnson 4.

déterminer l'expérience langagière de l'argumentation.⁵ Ici se dessine une idée importante, celle qui unit une activité non-langagière, la guerre, à une activité purement langagière, l'argumentation, le débat. L'essence de la métaphore se retrouve donc dans des expériences qui la précèdent et qui n'ont que des liens conceptuels avec elle. Lakoff et Johnson fournissent l'exemple des liens entre les concepts «temps» et «argent» en anglais moderne. Les énoncés «You're wasting my time.», «This gadget will save you hours.», «I've invested a lot of time in her.» rendent la conception métaphorique entre le temps et l'argent. Ces métaphores sont évidemment ancrées dans la culture et dans la langue. Comme Lakoff et Johnson le mentionnent:

Time in our culture is a valuable commodity. It is a limited resource that we use to accomplish our goals. Because of the way that the concept of work has developed in modern Western culture, where work is typically associated with the time it takes and time is precisely quantified, it has become customary to pay people by the hour, week, or year.⁶

Voilà encore une fois l'expérience non-langagière traduite dans le discours par la métaphore. Une systématisme apparaît donc dans le passage de l'expérience au langage. Selon Lakoff et Johnson, toute l'expérience humaine serait sujette à la conceptualisation métaphorique. La métaphore ne serait donc pas un simple effet de langage voué à attribuer

⁵Il serait nécessaire de souligner ici ce que l'on entend précisément par «guerre». Il faut retourner à une idée pré-moderne de la guerre pour bien comprendre le concept métaphorique ici. En effet, par «guerre» s'entend toute activité ayant pour but la conquête ou la défense d'un territoire et opposant deux ou plusieurs instances.

⁶Lakoff et Johnson 8.

à un terme les qualités d'un second terme, mais un schéma d'expression servant à rendre l'expérience par le langage.

Si la métaphore conceptuelle peut aider le destinataire à saisir l'expérience dans le langage, elle peut aussi occulter certains aspects de cette expérience. Lakoff et Johnson avancent la constatation suivante:

The very systematicity that allows us to comprehend one aspect of a concept in terms of another (e.g. comprehending an aspect of arguing in terms of battle) will necessarily hide other aspects of the concept. In allowing us to focus on one aspect of a concept (e.g. the battling aspects of arguing), a metaphorical concept can keep us from focusing on other aspects of the concept that are inconsistent with that metaphor. For example, in the midst of a heated argument, when we are intent on attacking our opponent's position and defending our own, we may lose sight of the cooperative aspects of arguing.⁷

La conceptualisation métaphorique acquiert donc le potentiel de rendre l'expérience accessible par le langage mais aussi de mal la représenter, de ne pas lui rendre justice en quelque sorte et de masquer derrière elle la complexité d'un concept. De plus, la métaphore ne serait pas l'unique figure à représenter l'expérience. Lakoff et Johnson attribuent aussi à la métonymie le pouvoir de rendre et d'occulter l'expérience en réduisant le tout à sa partie.

Cette approche du langage et de ses représentations de l'expérience peut-elle servir à jeter un peu de lumière sur la représentation de l'oubli en tant qu'expérience? Les parallèles semblent s'énoncer d'eux-mêmes. Il y a une réalité, une expérience de l'oubli qui

⁷Lakoff et Johnson 10.

exige récit, qui demande à être racontée par un langage qui s'organise selon des concepts métaphoriques qui ont à la fois le pouvoir de rendre et d'occulter cette expérience. C'est dans la cohérence et également dans l'incohérence du procédé métaphorique que se réalise l'écriture de l'oubli et c'est ce qu'il s'agit de prouver à la lumière des définitions de Lakoff et Johnson. Il faudra donc dans un premier temps démontrer comment les auteurs conceptualisent l'oubli par la métaphore pour ensuite expliquer comment ces métaphores donnent un sens à l'oubli tel qu'il advient dans l'expérience des instances narratives. L'identification des concepts métaphoriques à l'œuvre dans l'écriture de l'oubli servira à démontrer ce que ces métaphores réussissent à expliquer au sujet de l'oubli autant que ce qu'elles occultent de l'expérience de l'oubli.

La traversée du Mékong comme métaphore de l'oubli

Il faut revenir encore une fois à cet épisode central de *L'Amant* où la jeune fille rencontre l'amant chinois sur le bac traversant le Mékong. Plusieurs métaphores spatio-temporelles sont ici à l'œuvre et déterminent le statut référentiel du récit de la relation qui suivra. Il s'agit de discerner chez Duras l'emploi de deux niveaux de conceptualisation métaphorique.

La première conceptualisation métaphorique convoque chez le lecteur l'idée de la disparition dans le temps par l'appellation de lieux qui ont pour toujours disparu. Duras écrit:

Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve. Quand je rentre à Saigon, je suis en voyage, surtout quand je prends le car. Et ce matin-là j'ai pris le car à Sadec où ma mère dirige l'école des filles. C'est la fin des vacances scolaires, je ne sais plus lesquelles. Je suis allée les passer dans la petite maison de fonction de ma mère. Et ce jour-là je reviens à Saigon, au pensionnat. Le car pour indigènes est parti de la place du marché de Sadec. Comme d'habitude ma mère m'a accompagnée et elle m'a confiée au chauffeur, toujours elle me confie aux chauffeurs des cars de Saigon, pour le cas d'un accident, d'un incendie, d'un viol, d'une attaque de pirates, d'une panne mortelle du bac. Comme d'habitude le chauffeur m'a mise près de lui à l'avant, à la place réservée aux voyageurs blancs.⁸

L'épisode de la traversée du bac est introduit par une description remplie de connotations du colonialisme français. L'Indochine est dans ce passage partout présente, de la maison de fonction de la mère aux places réservées aux voyageurs blancs sur le car. Il faut spécifier que cette description riche en couleur locale suit un passage où l'auteur écrit qu'elle avait à dix-huit ans un visage prémonitoire pour l'alcool. Il y a donc rupture

⁸*L'Amant* 16.

entre le moment où Duras se souvient au passé et ce passage sur le bac écrit au présent de l'indicatif. Ainsi indique Duras au lecteur : là se trouve l'alpha du récit, c'est là qu'il faut chercher, si quelque chose est à trouver. Ce souvenir étant placé en des lieux perdus et irrécupérables pour le lecteur occidental, c'est-à-dire l'Indochine française de cette époque en particulier, l'épisode acquiert par conceptualisation métaphorique un endroit aussi éloigné dans la conscience que ne peut l'être l'Indochine française pour le lecteur. La métaphore ici est celle qui rapproche l'oubli de l'endroit disparu, de la contrée ensevelie. Or, il y a peu d'endroit aussi éloigné que celui-là de mémoire d'homme. Le sujet encore vivant en 1984 qui se rappelle son adolescence sur un bac traversant le Mékong en Indochine française impose malgré lui un grand effet d'éloignement à son récit. En effet, il ne s'agit pas seulement de dire : «C'était il y a environ 60 ans.», mais de dire : «Ce récit se passe dans un endroit aujourd'hui méconnaissable d'où ma famille entière a disparu et où jamais le rang que j'occupais jadis ne pourrait m'être rendu.» C'est un éloignement temporel, spatial, historique, culturel, total. C'est ainsi que Duras prépare la scène de cette traversée mémorable. Donc premièrement, une conceptualisation métaphorique de l'éloignement pour l'oubli, et cet oubli est évoqué dès le prochain paragraphe:

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur.⁹

Ce passage du récit déjà cité pour commenter l'usage de la photographie sert aussi de pilier pour l'identification des concepts métaphoriques qui sous-tendent l'écriture de l'oubli dans *L'Amant*. On voit clairement que l'auteur attribue au concept de *traversée du Mékong* les attributs de l'absence et de l'oubli. Elle souligne bien que l'image de la traversée n'a pas été enlevée, mais tout simplement omise. Qu'explique donc ce rapprochement entre l'oubli et la traversée?¹⁰ Par la métaphore, l'oubli acquiert les qualités de la vitesse, puisque la traversée est un concept mouvant. La mémoire est statique; l'oubli, fuyant, et c'est en cela qu'il ne saurait se *fixer*, prendre prise. On a qu'à relever le champ lexical du voyage du passage «*C'est au cours de ce voyage....*» pour se rendre compte que l'image oubliée chez Duras est une image en mouvement. Ce mouvement de la

⁹*L'Amant* 17.

¹⁰Il est important de souligner ici, que la possibilité de considérer le passage du Mékong oublié comme le symbole du passage de l'enfance à l'âge adulte reste ouverte. Ce symbole ne contredirait pas une compréhension métaphorique du récit et viendrait même l'étayer. En effet, le symbole doit garder avec ce qu'il représente un lien, ce lien est obligatoirement métaphorique dans ce cas.

photographie absolue dont il a été question dans le premier chapitre revient confirmer la conceptualisation de l'oubli dynamique chez la narratrice. Pour étayer cette assertion, certains passages de *L'Amant* se détachent du reste du récit par la description minutieuse et le souvenir statique particulier qui s'en dégage. Par exemple, lors du premier rapport sexuel avec l'amant chinois, la jeune fille est amenée dans une garçonnière, chambre donnant directement sur une rue affairée d'où parviennent les cris de la rue. Les amants exténués dans la culmination de la chaleur sont immobiles: «Nous restons ainsi, cloués, à gémir dans la clameur de la ville encore extérieure.»¹¹ Pendant cette longue pause descriptive les mouvements sont réduits au minimum, la chaleur tropicale fige les êtres dans une scène merveilleusement décrite:

Le lit est séparé de la ville par ces persiennes à claire-voie, ce store de coton. Aucun matériau dur ne nous sépare des autres gens. Eux, ils ignorent notre existence. Nous, nous percevons quelque chose de la leur, le total de leurs voix, de leurs mouvements [...] Des odeurs de caramel arrivent dans la chambre, celle des cacahuètes grillées, des soupes chinoises, des viandes rôties, des herbes, du jasmin, de la poussière, de l'encens, du feu de charbon de bois, le feu se transporte ici dans des paniers, il se vend dans les rues, l'odeur de la ville est celle des villages de la brousse, de la forêt.¹²

Interrompant le long passage de la garçonnière ou tout se déplace au ralenti, ce rappel du mouvement de l'oubli: «Déjà, sur le bac, avant son heure, l'image aurait participé

¹¹*L'Amant* 58.

¹²*L'Amant* 53.

de cet instant.»¹³ L'usage du conditionnel est ici éloquent. Cette image aurait pu participer de cet instant si elle n'avait pas été oubliée.

Ainsi donc, deux niveaux de métaphores viennent expliquer comment l'oubli opère dans la tentative de représentation du passé de Duras. D'abord un champ lexical évoquant un monde disparu, éloigné du lecteur et du moment de l'écriture non seulement par des années et des milliers de kilomètres, mais par des événements. De cet instant sur le bac que l'on pourrait si nécessaire situer vers 1929, jusqu'à l'instant de la rédaction s'effeuillent les événements, les livres, les films, les prix, comme l'illustre si bien ce passage de la fin du récit :

Des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres, il était venu à Paris avec sa femme. Il lui avait téléphoné. C'est moi. Elle l'avait reconnu dès la voix. Il avait dit : je voulais seulement entendre votre voix. Elle avait dit : c'est moi, bonjour.¹⁴

L'oubli arrive de lui-même chez Duras, au rythme des événements, il survient par la disparition du lieu de l'enfance, de la terre d'origine, et comme le dira Laure Adler : «Marguerite Duras, au fil du temps est devenue l'ambassadrice d'une Indochine perdue.»¹⁵ L'oubli est effectivement la perte chez Duras. Mais ce qu'il y a de plus frappant, c'est que ce rapprochement entre oubli et Indochine fait aussi réaliser que l'oubli serait aussi souvenir, souvenir de ce qui n'est plus, de ce qui ne subsiste plus que par des images

¹³*L'Amant* 50.

¹⁴*L'Amant* 141-142.

¹⁵Laure Adler 17.

incomplètes, des photographies-qui-n'ont-pas-été-prises, d'une voix au téléphone après tant d'années. Le souvenir serait-il ce que l'oubli a épargné? Il s'agirait donc d'un concept actif, et non passif, comme ce que l'on se plaît à déclarer comme son contraire, la mémoire? Ou encore, l'oubli est ce dont on couvre la béance? Ici le premier niveau de conceptualisation métaphorique ouvre autant de questions qu'il ne fournit de réponses.

À un autre niveau métaphorique, l'oubli chez Duras prend des attributs dynamiques. Il fait partie du mouvement puisque le point de fuite de *L'Amant*, la pierre angulaire de ce récit, la fameuse traversée du Mékong, a été oubliée. Ce qui reste dans la mémoire est statique, ce qui ne bouge pas. L'oubli n'offre pas de prise, il est non seulement territorial, mais mouvant, en fuite. Pour finir donc, l'écriture de l'oubli chez Duras opère selon un schéma de conceptualisation métaphorique marqué par la disparition et le mouvement. Ce qui bouge est oublié, ce qui est statique reste en mémoire. Ce qui de l'oubli reste occulté par ces conceptualisations métaphoriques serait sûrement sa capacité d'effacement. Effectivement, malgré ce constat de ce qu'il y a de l'oublié, la narratrice livre quand même un récit fort détaillé de sa relation avec l'amant chinois, le choix de ce qui restera oublié reste ici obscur. Ce choix sera rendu clair dans l'étude des trois autres textes où les motivations de l'écriture de l'oubli apparaîtront plus claires.

L'oubli en tant que frontière. Le cas de Wolf et Hein

La différence marquante entre le récit de Duras et ceux de Hein, de Wolf et de Kundera est, comme le deuxième chapitre l'a expliquée, la présence des pôles personnel-collectif. Dans le cas de la narratrice de *Trame d'enfance*, ces deux pôles apparaissent dans la tentative de la narratrice d'équilibrer ses souvenirs personnel par le biais de l'*alter ego* Nelly et les souvenirs rapportés par la mémoire archivée de la collectivité. La tentative de Christa Wolf de récupérer certains événements du passé sera mise en pratique par le voyage de Berlin à la Pologne. Le lecteur est mis au courant des étapes du processus de création du récit. L'auteur ne se différencie de la voix narrative que par des procédés langagiers artificiels et le pacte autobiographique est clair et honnête. L'une de ces étapes est le voyage :

À l'époque, dans l'été 1971, quelqu'un proposa de se rendre enfin à L., aujourd'hui G., et tu acceptas. Tout en te répétant que cela n'était pas nécessaire. Mais pourquoi ne pas les laisser faire. C'était la vogue du tourisme dans les anciennes patries.¹⁶

Accompagnée de son frère Lutz — aussi originaire de L. — et de sa fille Lenka, la narratrice prend comme beaucoup d'Allemands les chemins d'anciens territoires perdus après 1945, au-delà de l'Oder. Le premier niveau de conceptualisation métaphorique aurait donc à voir avec le voyage, le déplacement. Pour Wolf, le retour au pays natal est possible et même souhaitable. Elle ne cache d'ailleurs pas le but de la narratrice:

¹⁶*Trame d'enfance* 16.

On ne pouvait pas encore passer la frontière sans visa, mais déjà à l'époque, les dispositions en vigueur étaient appliquées avec souplesse, si bien que la mention « Visite de la ville », qui ne voulait pas dire grand chose, inscrite sous la rubrique « Motifs du voyage » des formulaires de demande de visa, à remplir en trois exemplaires, ne donna lieu à aucune objection. Les véritables raisons, telles que « Voyage d'étude » ou « Contrôle de la mémoire », auraient suscité le plus vif étonnement.¹⁷

Pour la narratrice, se rendre *enfin* à L., devenue G., *passer* la frontière, obtenir permission — le visa — annonce déjà trois conceptions métaphoriques sur la mémoire. L'adverbe « enfin » indique que ce projet d'anamnèse survient après une longue période de temps et de questionnement dont l'issue et la réponse se trouvent dans la récupération du lieu de la mémoire. Se souvenir ici, c'est retourner là où les choses se sont passées. *Passer* la frontière implique que le sujet du souvenir est séparé de son objet par une barrière psychique comparée à une frontière géographique. Finalement, le fait que la narratrice anticipe des difficultés à obtenir la permission de se rendre à G., ville pourtant peu éloignée de son lieu de départ Berlin, implique la présence d'une instance qui sépare le sujet du souvenir et le garde dans l'oubli. À un premier niveau métaphorique donc, il y a une deux équations établies, le présent/ici et le passé/là-bas. Entre ces deux « lieux » de conscience se dresse la frontière que le sujet n'est pas toujours libre d'abattre. Cette liberté de rejoindre son passé ne peut chez Wolf qu'être exprimée par une figure de style. Il n'est pas question pour l'auteur de faire une critique ouverte de l'approche des autorités de la RDA envers les déplacements de ses citoyens, ni sur le traitement officiel réservé à l'histoire du troisième Reich. Conséquemment, le voyage de la narratrice devrait lever cet interdit et

¹⁷*Trame d'enfance* 17.

découvrir cette zone effacée de la mémoire. La psyché allemande délimite assez bien cette zone et la frontière entre le présent et le passé. Cet engouement pour les voyages en terre natale est dû au fait que le passé de plusieurs Allemands contemporains à Wolf se trouve à l'est de l'Oder, région qu'ils ont dû évacuer peu avant la fin de la guerre. Ironie du sort lorsqu'on pense que les nazis voyaient dans la colonisation de l'est l'avenir de l'Allemagne. C'est dans cette psyché allemande que la collusion entre une période de temps et un territoire prend son sens. Cette frontière — l'Oder — , marque aussi une coupure temporelle nette dans l'histoire allemande. Comme chez Duras, la conceptualisation métaphorique sert chez Wolf à introduire le sens de la perte, de l'éloignement, du monde perdu. L'importance de la traversée de cette frontière se comprend facilement quand la narratrice fait le compte de toutes les traversées qu'elle a faites de ce fleuve. Celle-ci est la huitième, la septième date de 1945, en fuite devant l'avancée des soviétiques.

Ce voyage semble donc promettre la récupération et la possibilité de représenter le passé. Au gré des routes, des bâtiments et de ce qui reste de L., la narratrice et son frère comparent leurs souvenirs. La narratrice se sert de ces lieux de mémoire pour planter le décor de son alter ego, *Nelly*, dont elle parle à la troisième personne. La recherche de la conscience de Nelly contient la métaphore de l'oubli chez Wolf. Ainsi, lorsque la narratrice reconnaît la ravine de son enfance, où souvent elle allait jouer:

Ça n'était plus un jeu, tu sentis le courage te manquer. Tu sentis que cette enfant allait sortir de sa cachette si tu insistais. Qu'elle allait ses pas vers des lieux connus où tu ne pourrais la suivre qu'à contrecœur. Qu'il te faudrait rester dans ses foulées, la cerner de tous les côtés, impitoyablement...¹⁸

L'enfant porteuse de souvenir et de l'Événement se terre, elle se cache. Dès lors, l'oubli est ce qui se cache, ce que l'on cherche et la narratrice pousse la métaphore jusqu'à indiquer la direction cette cachette:

¹⁸*Trame d'enfance* 188.

Les sites où se sont déroulés des événements qui pèsent trop lourd dans nos vies ne peuvent se maintenir à la surface de la terre. Ils s'engloutissent dans nos mémoires et, là où ils trouvaient vraiment, ils laissent de pâles et méconnaissables empreintes.¹⁹

Ce qui est oublié se trouve dans les profondeurs. La métaphore de Wolf pour l'oubli indique clairement un mouvement vers le bas. Ici c'est la mémoire qui acquiert un certain dynamisme, l'oubli reste un élément lourd. Certains souvenirs pèsent trop lourd et s'engloutissent dans la terre.

À la toute fin du récit, la narratrice fait le bilan de son entreprise par une série de questions. Il s'agit pour elle en fait de réunir ici trois niveaux de narration, la première, la deuxième et la troisième personne. Seulement après la réunification de ces trois personnes sera-t-il possible pour la narratrice de sentir un lien avec l'enfant qu'elle fut.

Plus un être nous est proche, plus il est difficile, semble-t-il, de clore le discours qui le concerne, c'est bien connu. L'enfant qui était tapi au fond de moi — s'est-il montré? Ou, effarouché, a-t-il cherché une autre cache, plus profonde, plus inaccessible? La mémoire a-t-elle rempli son devoir? Ou, produisant de faux témoignages, s'est-elle faite l'instrument de la preuve qu'il est impossible d'échapper au péché mortel de notre temps: ne pas vouloir se connaître soi-même?²⁰

L'enfant *tapi*, caché sous la surface des choses présentes représente cet oubli associé à ce qui est dessous, ce qui pourrait être découvert pourvu que l'on se donne la peine de creuser, d'entreprendre le voyage de la mémoire. En réponse à la question sur la

¹⁹*Trame d'enfance* 498.

²⁰*Trame d'enfance* 623.

validité de son récit, la narratrice répond: «*Je ne sais pas*»²¹. Ni constat d'échec ni célébration d'une réussite, la narratrice aura au moins réussi à montrer du doigt ces *taches méconnaissables* où sont enfouis les souvenirs les plus profonds de son enfance.

Ce que la conceptualisation métaphorique chez Wolf implique à propos de la mémoire et de l'oubli est maintenant clair. Les événements, les choses sont là, enfouies sous terre et c'est par le mouvement conscient de l'anamnèse qu'il faut tenter de les ramener à la conscience. L'oubli advient une fois qu'une frontière psychique s'établit entre le sujet de l'oubli et son passé. Cette métaphore rend claire les motivations de l'oubli et les moyens que la voix narrative a pris pour tenter d'y remédier. Cependant, en attribuant aux événements passés des attributs de lourdeur, en disant qu'*ils* cachent, on personnifie ces événements en omettant de dire que ces événements, cet enfant *tapi*, font partie de la seule et même personne. La métaphore de Wolf confère à l'Événement une volonté et un désir d'être d'abord caché, puis retrouvé. C'est par la personnification que la métaphore occulte le fonctionnement de l'oubli. On ne peut séparer les actes des acteurs, les événements de leurs témoins, mais c'est ainsi et malgré tout que l'écriture de l'oubli chez Wolf opère.

La publication de *Trame d'enfance* en RDA en 1976 fut considérée comme une prise de conscience du passé national-socialiste. Le livre fut un succès et fit date dans la longue série de récits s'inspirant de cette période troublée de l'histoire allemande. En 1982, Hein publie *L'Ami étranger*, qui, à première vue, présente certains traits communs avec le récit de Wolf. L'éventualité que *L'Ami étranger* se soit voulu une réponse à *Trame*

²¹*Trame d'enfance* 623.

d'enfance en quelque sorte n'est pas à écarter. On remarque d'abord l'effort de réminiscence de la narratrice Claudia qui tente de cerner les raisons de son aliénation émotive de son entourage. Elle aussi entreprend un voyage à G., une autre G., cette fois-ci qui ne sera jamais nommée mais que l'on peut deviner quelque part sur le territoire de la RDA. Claudia est-elle aussi animée par le désir de ramener le passé à la conscience présente. Cependant, l'écriture de l'oubli chez Hein vient annuler encore davantage la possibilité de rendre le passé intelligible. Il y a évidemment des raisons politiques à cette limite de la représentation. Hein est résident de Berlin-Est et la période que sa narratrice tente de représenter correspond à l'écrasement par les chars russes d'une révolte des ouvriers est-allemands en juin 1953. L'auteur doit donc user de tact dans sa critique du régime encore en place. Pourrait-on dire que la crainte des conséquences d'une critique ouverte du régime mènerait l'auteur à user de procédés linguistiques plus subtils comme la métaphore? Cette question mérite d'être posée.

Quoiqu'il en soit, Hein présente lui aussi une conceptualisation métaphorique de l'oubli et de la mémoire. La narratrice avoue ne pas comprendre les raisons qui la motivent à se rendre dans la ville de son enfance. *«Pourquoi voulais-je aller à G.? Je suis incapable de le dire.»*²² Comme la narratrice de Wolf, elle est accompagnée. Henry lui sert de public dans ce voyage vers le souvenir. D'abord angoissée par la ville, Claudia se rend compte qu'elle n'a presque pas changé en 25 ans. *«Même l'inscription décolorée au-dessus de l'épicerie en face de l'ancienne école tenait toujours bon face aux injures du temps et au*

²²*L'Ami étranger* 123.

*cours de l'histoire : produits coloniaux, fruits du midi, importations.»*²³ Comme chez Wolf, le voyage vers G. de Claudia fait partie d'une conceptualisation métaphorique de la mémoire où le processus d'anamnèse est associé au mouvement, à la volonté du sujet de se rappeler. Par contre, Hein innove et se démarque dans sa conceptualisation de l'oubli. Il procède par renvois littéraires pour comparer l'oubli d'abord à une cape qui rend invisible, ensuite à une armure qui rend invincible et finalement à une femme regardant vers l'arrière changée en colonne de sel.

À son arrivée à G., Claudia déambule dans les rues et éprouve un sentiment profond d'aliénation, de distance:

Je marchais à travers la ville, comme si mon visage eût été recouvert de la capuche qui rend invisible.²⁴ Je regardais, je reconnaissais et personne ne me reconnaissait. Il y avait plus de vingt-cinq ans que j'avais quitté G. Il me semblait que rien n'avait changé, alors que je savais que tout était différent, qu'il fallait que tout soit différent.²⁵

On remarque ici pour la première fois dans l'étude des récits que l'oubli peut s'opérer dans deux sens. Il ne s'agit pas seulement du sujet qui oublie les lieux, le temps, les personnages, mais de ces derniers qui peuvent aussi oublier le sujet. La métaphore s'opère ici à deux niveaux, il y a l'écran, la frontière, sujet et objet se trouvant de côtés

²³*L'Ami étranger* 126. Ici se manifeste la subtilité avec laquelle Hein procède à un commentaire sur le régime en place. Il est en effet étonnant de trouver une telle enseigne dans une petite ville de la RDA qui, on s'en souvient, ne parvenait à importer les produits mentionnés que très rarement et à grands coûts.

²⁴Allusion à la capuche qui rend invisible le nain Albéric. Siegfried l'emporte après avoir vaincu le gardien des trésors des Nibelungen. (N.d.T.)

²⁵*L'Ami étranger* 126.

opposés et la dualité du processus d'oubli, c'est-à-dire que les choses qui appartiennent au passé perdent aussi la trace des objets qui se détachent d'elle. L'oubli est donc à la base du sentiment d'aliénation de Claudia. À la fin de son court séjour à G., Claudia se rend compte de la futilité de son projet:

La vue des pierres donne l'illusion d'une similitude. Mais on ne retrouve pas le temps que la pluie emporte. Il n'y a ni retour dans le temps ni retour dans la ville. Il n'y a derrière nous que des villes en feu, et la femme qui revient sur ses pas, qui regarde en arrière, est changée en une colonne de sel amer.²⁶

Il y ici le rappel d'un mythe biblique, celui de la fuite de Sodome. La femme de Lot s'étant retourné vers la ville malgré l'interdiction de Dieu de le faire fut transformée en colonne de sel. Claudia rappelle ici l'interdit qui entoure le souvenir de certains événements dans un contexte totalitaire en plus de placer l'oubli dans un axe spatial où ce qui est derrière est oublié, et que son rappel ne peut que provoquer des conséquences fâcheuses. Le fait que certains épisodes de l'enfance de Claudia soient livrés au lecteur n'entre pas en contradiction avec l'ordre de silence. En fait, il s'agirait plutôt de transcendance de l'auteur, où Hein prend en charge le récit sous le couvert de la voix narrative pour justifier l'interdit du souvenir par le récit de l'arrivée du tank. La dernière métaphore employée par Hein compare l'oubli à une carapace protectrice:

²⁶*L'Ami étranger* 134.

J'ai pris toutes mes dispositions, je me suis cuirassée contre tout. Plus rien ne peut me blesser. Je suis devenue invulnérable. Je me suis baignée dans le sang du dragon, et aucune feuille de tilleul ne m'a laissée sans protection.²⁷ Cette peau, je n'en sortirai plus. Dans cette enveloppe invulnérable, je crèverai de la nostalgie de Katharina.²⁸

Ce qui est remarquable de cette dernière métaphore, c'est sa portée positive et protectrice. C'est en effet la première fois qu'un des récits présente l'oubli comme une protection contre le souvenir, qui, de toute façon est marqué d'interdit. Les métaphores de l'oubli chez Hein s'énoncent donc ainsi. L'oubli implique non seulement le sujet mais aussi l'objet de la représentation du passé, sujet et objet étant séparés par une frontière qui les rend invisibles l'un à l'autre. Ensuite, l'oubli se trouve derrière est forcé par une instance plus puissante que le sujet et capable de faire subir les conséquences d'une transgression de l'interdit. Finalement, Hein présente l'oubli comme une barrière protectrice qui aide à vivre, qui permet de regarder vers l'avant, à l'image des cinq coureurs de la préface du récit.

²⁷Seconde allusion au mythe fondateur germanique des Nibelungen. Siegfried, vainqueur du dragon Fafner, baigne son corps nu dans le sang du monstre, sent sa peau se raffermir et devenir dure comme une cuirasse de corne. Mais une feuille de tilleul s'est posée entre ses deux épaules laissant là un unique endroit de vulnérabilité fatal au héros. C'est là qu'un jour, au moment où Siegfried est occupé à boire de l'eau d'une source, le traître Hagen enfonce dans sa chair un épieu mortel. (N.d.T.)

²⁸*L'Ami étranger* 198.

Kundera et la légèreté de l'oubli

Les multiples récits du livre de Kundera sont entrecoupés de commentaires théoriques où l'auteur livre ses réflexions sur la mémoire, l'Histoire et l'oubli. Contrairement aux exemples de Wolf et de Hein, il n'y a pas chez Kundera le souci de masquer ses réflexions derrière des figures de styles pour se protéger d'une censure possible. Sa critique du régime oppressant de la Tchécoslovaquie est écrite dans la sécurité de l'exil. C'est ainsi qu'il peut se permettre de critiquer ouvertement le Président Hasek, qu'il surnomme à plusieurs reprises *le Président de l'oubli* et qu'il ne manque pas de critiquer sévèrement les communistes tchèques. L'oubli pour lui est un effort organisé d'effacement de la part de ceux qui tiennent à contrôler le passé. À titre d'exemple, on peut rappeler l'exemple de la toque de fourrure de Clementis effacée de la photographie. Mais sa critique ne se limite pas à un simple parti et pour rejoindre l'universalité du thème de l'oubli dans l'histoire humaine, il procède lui aussi à certaines conceptualisations métaphoriques.

On se souviendra du cas de Tamina, obsédée par le souvenir de son mari défunt essayant de récupérer les lettres et les photographies laissées à Prague. Lorsqu'elle se rend compte que ses efforts resteront vains, et que personne ne l'aidera à récupérer ces traces du passé, Tamina sombre dans un mutisme obstiné et se coupe du reste du monde. C'est dans cet état de désespoir muet qu'un jour, un inconnu la ramasse et l'amène loin du café miteux où elle travaille.

«Et qu'est-ce qu'il faut que je fasse? demande Tamina.

– «Oublier votre oubli», dit le jeune homme.

Tamina sourit avec amertume : «Expliquez-moi comment il faut m'y prendre.

- N'avez-vous jamais eu envie de partir?
- Si, avoue Tamina. J'ai une terrible envie de partir. Mais où?
- Quelque part où les choses sont légères comme une brise. Où les choses ont perdu leur poids. Où il n'y a pas de remords.
- Oui, dit rêveusement Tamina. S'en aller quelque part où les choses ne pèsent rien.»²⁹

Ici apparaît un thème récurrent non seulement à ce livre en particulier, mais à l'œuvre de Kundera en général. Il s'agit de la légèreté. L'oubli reçoit les attributs de *légèreté*, la mémoire au *poids*. Il ne faut cependant pas interpréter cette figure comme un rejet de la mémoire et une glorification de l'oubli, bien au contraire. Kundera n'a que reproches et critiques pour les assassins de l'histoire, les menteurs, les inventeurs du passé. L'image de l'idylle, telle qu'elle a été décrite au chapitre précédent aide à comprendre sa conceptualisation de l'oubli. S'ancrant dans la réalité historique —le récit de Tamina étant fictif— Kundera décrit comment la légèreté de l'oubli et le poids de la mémoire entre en conflit.

C'était encore Dieu sait quel anniversaire et une fois de plus il y avait dans les rues de Prague des rondes de jeunes qui dansaient. J'étais parmi eux, j'étais tout près d'eux, mais il ne m'était pas permis d'entrer dans aucune de leurs rondes. C'était en juin 1950 et Milada Horakova avait été pendue la veille. Elle était député du parti socialiste et le tribunal communiste l'avait accusée de menées hostiles à l'état.³⁰

On retrouve la figure de la ronde qui, une fois qu'elle vous a éjecté, ne vous accepte plus. La description de la scène se continue, Kundera ajoute au récit que le surréaliste

²⁹*Le Livre du rire et de l'oubli* 251.

³⁰*Le Livre du rire et de l'oubli* 107-108.

Kalandra avait été pendu en même temps que le député sans que l'intelligentsia européenne ne proteste. Et la ronde des danses entonne des chants sur des notes simples: «*L'homme en proie à la paix a toujours un sourire.*» Ou encore «*L'amour au travail est infatigable.*»³¹ Il décrit ensuite comment les rondes des étudiants s'envolent pour s'éloigner de son regard et le laisser seul sur le pavé.

³¹*Le Livre du rire et de l'oubli* 109-110.

Et je courais derrière cette voix à travers les rues pour ne pas perdre de vue cette splendide couronne de corps planant au-dessus de la ville et je savais, avec l'angoisse au cœur, qu'ils volaient comme les oiseaux et que je tombais comme la pierre, qu'ils avaient des ailes et que je n'en aurais plus jamais.³²

Pour revenir au cas de Tamina, elle entrevoit la légèreté de l'oubli comme solution au poids de la mémoire. Kundera se garde de juger ceux qui choisissent la légèreté, il semble en fait envier leur sort et regrette ne pas faire partie de cette ronde aux ailes d'oiseaux.

Pour poursuivre dans l'étude des métaphores de l'oubli, Tamina est conduite au bord d'un cours d'eau qu'elle doit traverser pour rejoindre l'île des enfants, endroit de l'idylle parfaite où des enfants se livrent à des jeux et où la vie n'est que chansons. Il serait répétitif ici de commenter sur ce nouvel usage de la traversée qui revient comme chez Duras et Wolf. La vie sur l'île n'est pas possible pour Tamina, son corps d'adulte est trop gros pour les enfants, ses membres provoquent la consternation et sa présence créent trop de tension et de jalousie pour que les problèmes n'éclatent pas. Elle est donc chassée de l'île, rejetée à l'eau où elle nage pendant des heures pour, à la fin, de guerre lasse, se laisser sombrer dans les profondeurs sous le regard des enfants qui ne font rien pour la repêcher. Au-delà de cette opposition métaphorique mémoire/pesanteur, oubli/légèreté, se dresse une critique de la culture moderne occidentale qui se plaît dans la médiocrité, qui retombe en enfance. L'oubli pour Kundera, c'est le pouvoir de changer le passé pour mieux contrôler

³²*Le Livre du rire et de l'oubli* 110.

l'avenir. La mémoire est l'apanage de quelques rares exclus qui, de toute façon, sont toujours en exil.

Que retenir donc de ces multiples conceptualisations métaphoriques de la mémoire et de l'oubli? On se rend compte à quel point le concept d'oubli change selon qu'on lise Duras et qu'on lui attribue la vitesse, le mouvement, où que l'on se fie à Hein pour qui l'oubli est une garantie de survie, un mécanisme de défense essentiel. Mais de toutes ces conceptualisations, la plus inquiétante et pessimiste reste celle de Kundera où la mémoire ne devient plus cette sauvegarde, mais presque une malédiction et où il apparaît clair que chaque Événement porte en lui sa propre mort, qu'il s'envole vers les sphères de l'oubli hors d'atteinte pour la représentation. Pour reprendre ici la figure de style de Kundera, l'écriture de l'oubli serait la description de cet envol et la course du sujet pour apercevoir l'Événement s'envoler pour toujours alors que lui, condamné à la pesanteur, reste au sol avec le souvenir.

Reste-t-il une particularité de l'oubli qu'une métaphore n'aurait pas rejointe? L'oubli est vitesse, frontière, départ, territoire perdu, protection, léger et puissant. La mémoire est statique, foreuse, dangereuse, lourde et impuissante. De ces quatre textes émergent une nouvelle compréhension de l'écriture de l'oubli, presque une sensibilité nouvelle qui permet de mieux appréhender toute tentative de représentation du passé. L'emploi de cette série de métaphores confirme aussi la difficulté de définir les concepts d'oubli et de mémoire et confère à la métaphore une grande importance en tant qu'outil permettant l'exploration de ces concepts.

Conclusion

Cette étude s'est voulue une tentative de définition de l'écriture de l'oubli telle qu'elle se manifeste dans quatre textes littéraires de ce siècle. D'une lecture entrecroisée de quatre situations d'oubli a émergé la définition d'une sensibilité littéraire. Il a été possible d'identifier des procédés communs à cette pratique d'écriture et il convient ici d'en faire un rappel exhaustif.

L'écriture de l'oubli se reconnaît par l'usage de certains outils narratifs réunis sous la rubrique de la métaphore. L'enjeu y est de transcrire un processus psychique impalpable en le comparant à certaines opérations mentales telles la visualisation, l'effacement, l'invention, etc. Le premier de ces outils narratifs est l'emploi de la photographie comme subversion de la représentation du passé. En effet, les quatre auteurs emploient la photographie comme coupure narrative et comme instrument cognitif pour subvertir les règles de la représentation du passé. Le médium photographique se veut porteur de vérité et représentation indéniable de l'événement. Duras parvient à questionner cette solidité représentative en basant son projet d'anamnèse sur une photographie qui n'existe pas et qui possède une durée, alors que la photographie est fondamentalement statique. Kundera souligne la possibilité de manipuler l'image photographique par l'effacement (la toque de Clémentis) et par la reconstruction du souvenir passé (la photographie perdue du mari de Tamina) par les images présentes quotidiennes (le visage des hommes qu'elle fréquente). Ainsi se dessine l'impossibilité pour le sujet de ne pas reconstruire l'événement à partir du matériel du présent. Pour sa part, Hein parvient à souligner la faiblesse représentative de

la photographie par deux moyens. D'abord, la photographie devient pour sa narratrice un rituel dénué de sens. Les photographies développées ne sont plus jamais regardées. Ici, c'est l'acte du souvenir en lui-même qui est ritualisé. Ensuite, le choix des prises de vue (arbres, rochers, natures mortes) de la narratrice de Hein vient finir de vider ce rituel de tout sens. L'accès au passé est annulé parce que les mécanismes d'enregistrement sont à la base déréglés. La narratrice enregistre le vide, l'absence de l'être. Enfin, Wolf se sert de la photographie pour créer une pause narrative qui replace toute son entreprise dans une temporalité de l'oubli. La photographie de la famille Jordan vient souligner la fragilité des liens entre la mémoire collective et la mémoire personnelle et donne à l'image la valeur d'une métonymie: l'image montre un microcosme de cette Allemagne de 1938. L'usage de la photographie fait partie des outils de l'écriture de l'oubli dans la mesure où les auteurs parviennent à montrer que loin de garantir la préservation du passé, la photographie occulte la mémoire et contient en soi la possibilité du mensonge et non de la vérité. Cette faiblesse de la photographie tend à surprendre mais se comprend aisément à la lumière des réflexions de Roland Barthes. La photographie connote quand elle prétend dénoter, de plus, elle reste toujours dépendante du discours qui l'entoure et devient ainsi un objet facile à manipuler et à adapter à toute entreprise de propagande.

Trois des textes à l'étude soulignent également la tension entre mémoire collective et mémoire personnelle. En effet, chez Kundera, Hein et Wolf, cette tension apparaît comme problème central au récit. Le deuxième chapitre de cette analyse a expliqué que le concept même de mémoire collective est très problématique. La mémoire est un affect

personnel et il est apparu clair que la mémoire d'un groupe entier est parfois réduite à celle d'un seul individu. L'écriture de l'oubli souligne le problème de la concordance entre la mémoire archivée et la mémoire personnelle, comme chez Wolf. Elle démontre aussi l'annulation de la représentation dans un contexte totalitaire qui interdit les souvenirs dangereux, comme chez Hein. Finalement, l'écriture de l'oubli chez Kundera prouve l'impossibilité pour l'individu de se situer en dehors de la mémoire collective et que sa mémoire personnelle reste toujours contaminée par celle du groupe. Il a aussi été prouvé que la recherche sur l'oubli et la mémoire est influencée par le vocabulaire de la psychanalyse qui fait de processus psychique une métaphore spatio-temporelle servant à expliquer le fonctionnement du refoulement. On se retrouve donc souvent, et surtout dans le cas de Wolf, devant une tentative de représentation du passé qui est forcée par le discours dominant environnant. En gros, c'est dans la tension entre la mémoire collective et la mémoire personnelle que l'oubli émerge car l'archive, loin de garantir la préservation de l'événement ne vient que confirmer sa mort et sa perte. Ceci étant dit, toute tentative de représentation du passé qui se base sur le document archivé, comme c'est le cas chez Wolf et Kundera, est vouée à admettre l'absence de l'événement.

Troisièmement, cette étude s'est attardée à définir les liens entre les textes littéraires et l'écriture de l'histoire. Un carré sémiotique inspiré des travaux de Greimas et Courtés a servi à démontrer que l'écriture de l'oubli devient une catégorie logique dans la rencontre entre les termes *Événement* et *Non-représentation*. C'est justement lorsque les auteurs savent qu'il y a événement mais que, pour différentes raisons il est impossible de le

représenter que l'écriture de l'oubli émerge. Le simple fait de dresser un constat d'échec de la représentation comme le font Duras et Hein devient un indice pour le lecteur que la représentation du passé est artificielle et que l'Événement demeure inaccessible. Ainsi quelques emprunts sont faits au discours historique. Les entreprises de Hein, Wolf et Kundera sont motivées par des ambitions politiques évidentes, leur idéologie commande l'emploi de certains procédés narratifs. Wolf, par exemple, adopte le mode de la confession afin d'ancrer son récit dans une authenticité jouée. Il aura aussi été prouvé que les emprunts du discours littéraire au discours historique sont beaucoup plus nombreux que ce que l'état de la recherche actuelle aurait laissé deviner. On se rend compte par exemple que les auteurs emploient certains connecteurs temporels tels qu'ils ont été définis par Paul Ricœur, c'est-à-dire des procédés narratifs qui installent la temporalité au sein de la narration. Mais les emprunts faits au discours historique remplissent les besoins d'une intentionnalité différente que celle des historiens. Les quatre auteurs arrivent, chacun à sa manière, à se servir des procédés du discours historique pour confirmer l'impossibilité de représenter. Le discours historique se voit dans une certaine mesure remis en question par ces emprunts. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre l'écriture de l'oubli, c'est-à-dire l'énonciation de ce qu'il y a d'impossible à énoncer et ce par les procédés qui, traditionnellement, servent à garantir la force de la représentation.

Le dernier chapitre aura servi à démontrer que la compréhension de l'oubli et de la mémoire se fait sur un mode métaphorique. En effet, la métaphore sert ici à rendre accessible à l'esprit des concepts difficiles à comprendre. Ainsi, en associant l'oubli à

différentes idées: l'altitude, vitesse, frontière, départ, territoire perdu, protection, légèreté etc., les auteurs tentent de fournir une explication d'un phénomène irreprésentable. Ces métaphores ont l'avantage d'éclaircir le fonctionnement de l'oubli mais peuvent aussi occulter la nature même du processus. En effet, si on doit comprendre l'oubli selon la métaphore de Hein, par exemple, celle qui le compare à une enveloppe protectrice, on perd tout ce que l'oubli a d'annihilant et de destructeur. Ainsi chaque conceptualisation métaphorique éclaircit et obscurcit à la fois l'oubli et ses manifestations dans les textes littéraires. Pour être clair, si un auteur associe l'oubli à l'image *x*, il omet de dire au lecteur que l'oubli peut aussi être associé à *y*. Les conclusions du quatrième chapitre peuvent aussi être étendue à celles du deuxième chapitre pour souligner davantage l'importance de cette conception métaphorique de la psyché humaine. Si on prend pour exemple le vocabulaire de la psychanalyse, on se rend rapidement compte qu'il s'agit là aussi de transformer des processus psychiques en opérations spatiales et temporelles. Cela est probablement dû au fait que toute la conceptualisation freudienne de l'esprit humain et de son fonctionnement est une immense métaphore spatio-temporelle établie sur plusieurs niveaux. En effet, il suffit de relire les textes freudiens pour se rendre compte que le refoulement, pour ne nommer que ce concept, est expliqué par une métaphore. Freud compare le refoulement à un auditeur tapageur:

Supposez que dans la salle de conférence, dans mon auditoire assez calme et attentif, il se trouve pourtant un individu qui se conduise de façon à me déranger et qui me trouble par des rires inconvenants, par son bavardage ou en tapant des pieds. Je déclarerai que je ne peux continuer à professer ainsi; sur ce, quelques auditeurs vigoureux se lèveront et, après une brève lutte, mettront le personnage à la porte. Il sera «refoulé» et je pourrai continuer

ma conférence. Mais, pour que le trouble ne se reproduise plus, au cas où l'expulsé essaierait de rentrer dans la salle, les personnes qui sont venues à mon aide iront adosser leur chaise à la porte et former ainsi comme une «résistance».¹

Freud expose ici son schéma de l'esprit humain. On comprend aisément que toute définition de l'oubli contaminée par le discours freudien se cantonnera dans une métaphore spatio-temporelle. Les quatre auteurs ne font pas exception à cette tendance. Ainsi, l'écriture de l'oubli s'élabore-t-elle sur le mode de la métaphore parce que la tradition linguistique, Freud en étant l'exemple le plus frappant, exige que certains concepts impalpables soient traduits en conceptualisations plus accessibles à la compréhension humaine.

Si l'analyse a réussi à établir qu'il y a tout d'abord une chose telle que l'écriture de l'oubli, et que les pages précédentes auront réussi à expliquer son fonctionnement, d'autres questions importantes à son sujet n'ont pas encore été posées.

Par exemple, quelles conditions sociales engendrent une telle remise en question de la réflexion sur la représentation du passé? Les rubriques de cette analyse semblent ouvrir une avenue pour répondre à cette question. On remarque que les textes de Wolf, de Kundera et de Hein ont tous paru à la même époque, respectivement 1976, 1979, et 1982, et qu'ils soulignent tous la difficulté de penser le passé au sein d'un régime totalitaire. Il pourrait donc s'agir d'une situation politique bien déterminée, associée à la répression et à la censure qui permettrait l'émergence d'un discours particulier sur l'oubli et la mémoire. Se pourrait-

¹Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, 28.

il que les auteurs aient voulu annoncer une certaine fin de l'histoire ou souligner les contradictions inhérentes entre l'Événement et sa représentation? Cela relève évidemment de la volonté du lecteur à lire dans ces textes la critique d'une certaine vision du passé. Car ne l'oublions pas, les quatre textes soulignent qu'il y a une perte et une absence et ne pourraient être considérés comme romans historiques ou témoignages politiques.

Pour finir, ce travail aura démontré que l'écriture de l'oubli est une sensibilité littéraire, située entre les cadres du roman historique et de la confession, que la rencontre entre l'Événement et sa non-représentation donne naissance à cette sensibilité particulière. Celle-ci peut aussi être entendue comme une question non-prononcée, comme une posture de l'auteur face aux limites de l'acte d'écriture comme représentation. Il serait sûrement intéressant d'ouvrir l'analyse à d'autres textes qui, à divers degrés, représentent aussi cette sensibilité. Il s'agirait donc de chercher des récits situés à des époques marquées par la disparition de structures sociales définies, voilà qui ouvre le corpus à des textes d'autres siècles et d'autres cultures. Chaque fois qu'un monde disparaît et que subsistent quelques témoins isolés de ce monde, il semble que l'écriture de l'oubli peut être engendrée. Ces mondes disparus, l'Allemagne nazie, l'Indochine française, la RDA pré-stalinienne et la République tchécoslovaque d'avant le Printemps de Prague deviennent non pas des lieux de mémoire mais des lieux d'oubli et d'effacement.

BIBLIOGRAPHIE

Textes littéraires

Calvino, Italo. L'Aventure d'un photographe. In *Aventures*. Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Seuil. Coll. Points. P. 67-80. Paris. 1991.

Cortázar, Julio, Blow-Up, in *Blow-Up and Other Stories*, Pantheon Books. New York. 1967.

Duras, Marguerite. *L'Amant*. Paris. Gallimard. 1984.

_____. *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris. Gallimard. 1991.

_____. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris. Gallimard. 1950.

_____. *La Douleur*. Paris. P.O.L.. 1985.

_____. *L'Été 80*. Paris. Minuit. 1980.

_____. *Hiroshima mon amour*. Paris. Gallimard. 1960.

_____. *L'Homme atlantique*. Paris. Minuit. 1982.

_____. *La Maladie de la mort*. Paris. Minuit. 1982.

_____. *Moderato cantabile*. Paris. Minuit. 1958

_____. *Le ravissement de Lol. V. Stein*. Paris. Gallimard. 1964.

_____. *Le Vice-consul*. Paris. Gallimard. 1966.

_____. *La Vie matérielle*. Paris. P.O.L.. 1987.

_____. Anthologie. *La Vie tranquille, Un Barrage contre le Pacifique, Le Marin de Gibraltar, Les chevaux de Tarquinia, Des Journées entières dans les arbres*. Paris. Gallimard, Coll. Biblos. 1990.

_____. *Yann Andréa Steiner*. Paris. P.O.L.. 1992.

_____. *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Paris. Minuit. 1986.

- Duras, M. et Porte M. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris. Minuit. 1977.
- Hein, Christoph. *L'ami étranger*. Paris: Alinéa, 1985.
- ____. *Drachenblut*. Frankfurt am Main. Luchterhand. 1984.
- ____. *Die fünfte Grundrechenart. Aufsätze und Reden*. Frankfurt am Main. Sammlung Luchterhand. 1990.
- ____. *Als Kind habe ich Stalin gesehen. Essays und Reden*. Berlin. Aufbau-Verlag. 1992.
- ____. *Öffentlich arbeiten, Essays und Gespräche*. Berlin. Aufbau-Verlag. 1992.
- Kundera, Milan. *L'Art du roman*. Paris. Gallimard. 1986.
- ____. *Le Livre du rire et de l'oubli*. Paris. Gallimard. 1978.
- ____. *L'Identité*. Paris. Gallimard. 1998.
- ____. *L'Immortalité*. Paris. Gallimard. 1990 pour la traduction française revue par l'auteur.
- ____. *L'insoutenable Légèreté de l'être*. Paris. Gallimard. 1987 pour la traduction française revue par l'auteur.
- Tournier, Michel. Les Suaires de Véroniques, in *Le Coq de bruyère*. Gallimard. Coll. Folio. 151-72. Paris. 1978.
- Wolf, Christa *Kindheitsmuster*. Berlin et Weimar. Aufbau-Verlag. 1976.
- ____. *Trame d'enfance*. Paris. Alinea. 1987.

Écrits sur les auteurs

Marguerite Duras

- Adler, Laure. *Marguerite Duras*. Paris. Gallimard N.R.F. Biographies. 1998.
- Armel, Alette. *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Paris. Le Castor astral. 1990.
- Beaujour, Jérôme. «L'oubli de la photographie», in *Magazine littéraire*. no. 278 (juin 1990).
- Blot-Labarrère, C. *Marguerite Duras*. Paris. Seuil. 1992.
- Blum, Reid. Writing Nostalgia: Fiction and Photography. in *Dissertation Abstracts International*. vol. 52. no. 3. Septembre 1991. Ann Arbor MI. 1990.
- Cohen, Susan. Fiction and the Photographic Image in Duras' The Lover. in *L'Esprit Créateur*. vol. 30. no. 1. p.56-58. Bâton Rouge. 1990.
- Fauvel, Maryse. Photographie et autobiographie: Roland Barthes par Roland Barthes et L'Amant de Marguerite Duras. in *Romance-Notes*. vol. 341. no. 2. Hiver 1993. p. 193-202. Chapel Hill.
- Hewitt, Leah D.. *Autobiographical Tightropes*. University of Nebraska Press. 1990.
- Hofmann, Carol. *Forgetting and Marguerite Duras*. University Press of Colorado. 1991.
- Ramsay, Raylene L. *The French new Autobiographies: Sarraute, Duras, and Robbe-Grillet*. Gainesville. University Press of Florida. 1996.
- Vircondelet, Alain. *Duras*. Paris. Lacombe/François Bourin. 1991.

Christoph Hein

- Baier, Lothar. *Christoph Hein, Texte, Daten, Bilder*. Francfort-sur-le-Main. Luchterhand Literaturverlag. 1990.
- Bohm, Arnd. History, Memory, and Self in Christoph Hein's Drachenblut. in *International Fiction Review*. vol.17. no.2 p. 117-120. Frederiction NB. 1990.
- Dwars, Jens-F. «Hoffnung auf ein Ende». in *Text + Kritik*. no.111, Munich. 1991.
- Grünenberg, Antonia. Geschichte und Entfremdung: Christoph Hein als Autor der DDR. in *Michigan Germanic Studies*. vol. 8, no. 1-2. Été 1990. p. 229-251. Ann Arbor. 1990.

Hammer, Klaus. *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Materialien, Auskünfte, Bibliographie.* Berlin et Weimar. Aufbau-Verlag. 1992.

Krauss, Hannes, *Mit geliehen Worten das Schweigen brechen.* in *Text + Kritik.* no.111, Munich. juillet 1991.

McKnight, Phillip. *Understanding Christoph Hein.* University of South Carolina Press. 1995.

Michaelis, Rolf. «Leben ohne zu leben». in *Christoph Hein, Texte, Daten, Bilder.* Herausgegeben von Lothar Baier. Frankfurt am Main. Luchterhand. 1990.

Niven, William. The Vanquished Self: Christoph Hein's "Drachenblut" and "Der Tangospieler". in *Journal of European Studies.* v.22. p.127-41. Paris. Chalfont Saint-Giles.

Roberts, David. Surface and Depth: Christoph Hein's Drachenblut. in *The German Quarterly.* vol. 63, no 3/4, Summer/Fall 1990.

Zekert, Ines. *Poetologie und Prophetie: Christoph Heins Prosa und Dramatik im Kontext seiner Walter-Benjamin-Rezeption.* Frankfurt am Main-New York. Peter Lang. 1993.

Milan Kundera

Bessière, Jean. L'Après-Histoire: Le livre du rire et de l'oubli et L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera. in *Passage du temps, ordre de la transition.* Paris. P.U.F.. 1985.

Brand, Glen. *Milan Kundera: an Annotated Bibliography.* New York. Garland Publishing. 1988.

Kleberg, Lars. On the Border: Milan Kundera's The Book of Laughter and Forgetting. in *Scando-Slavica.* vol. 30. no. 57-72. Copenhagen. 1984.

Le Grand, Eva. *Kundera ou la mémoire du désir.* Montréal. XYZ Éditeur. 1995.

Misurella, Fred. *Understanding Milan Kundera: Public Events, Private Affairs.* Columbia. University of Southern Carolina Press. 1993.

Parens, Erik. Kundera, Nietzsche, and Politics: on the Questions of Eternal Return and Responsibility. in *Philosophy Today.* v.37. Automne 1993. p.285-97. New York. MacMillan.

Pifer, Ellen. The Book of Laughter and Forgetting: Kundera's Narration against Narration. in *Journal of Narrative Technique*. vol. 22. no. 2. Printemps 1992. p. 84-96. Ypsilanti. 1992.

Straus, Nina Pelikan. Erasing History and Deconstructing the Text: Milan Kundera's The Book of Laughter and Forgetting. in *Critique*. v.28. Hiver 1987. p.69-85. Atlanta.

Christa Wolf

Adler, Hildegard. Scham und Schuld: Barrieren des Erinnerns in Christa Wolf und Peter Hartlings Kindheitsmuster und im psychoanalytischen Prozess. in *Deutschunterricht: Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung*. vol. 35. no. 5. p. 5-20. Seelze RFA. 1983.

Ankum, Katharina von. *Die Rezeption von Christa Wolf in Ost und West: von Moskauer Novelle bis "Selbstversuch"*. Amsterdam. Atlanta (GA). Rodopi. 1992

_____. Victims, Memory, History: Antifascism and the Question of National Identity in East German Narratives after 1990. in *History and Memory, Studies in Representation of the Past*. vol. 7, no.2, Automne/Hiver 1996 Indiana University Press. Bloomington.

Dröschner, Barbara. *Subjektive Authentizität: zur Poetik Christa Wolfs zwischen 1964 und 1975*. Königshausen und Neumann. Würzburg. 1993.

Growe, Ulrike. *Erfinden und Erinnern: typologische Untersuchungen zu Christa Wolfs Romanen «Kindheitsmuster», «Kein Ort, Nirgends»*. Königshausen und Neumann. Würzburg. 1988.

Love, Myra N. *Christa Wolf: Literature and the Conscience of History*. Peter Lang. New York. 1991.

Mausner, Wolfram. Ed. *Erinnerte Zukunft: 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Königshausen und Neumann. Würzburg. 1993.

Wild, Henk. *Bibliographie der Sekundärliteratur zu Christa Wolf*. Peter Lang. New York. 1995.

Wittstock, Uwe. *Über die Fähigkeit zu trauern: das Bild der Wandlung im Prosawerk von Christa Wolf und Franz Fühmann*. Athenäum. Francfort-sur-le-Main. 1987.

Textes théoriques

Anderson, Benedict R. *Imagined Communities*. Verso Publishers. New York. 1991.

Bachelard, Gaston. *L'Intuition de l'instant*. Stock Delamain et Boutelleau. Paris. 1932.

Ballinger, Pamela. The Culture of Survivors. in *History & Memory: Studies in Representations of the Past*. Vol. 10. No 1. Spring 1998. 99-132. Indiana University Press. 1998.

Barthes, Roland. *L'Obvie et l'obtus: Essais critiques III*. Seuil. Paris. 1982

_____. *Leçon: Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*. Seuil. Paris. 1978.

_____. *La Chambre claire*. Seuil. Paris. 1979.

Bartov, Omer. Intellectuals on Auschwitz: Memory, History and Truth. In *History & Memory: Studies in Representations of the Past*. Vol. 5 No 1 Spring/Summer 1993. 87-129. Indiana University Press. 1993.

Bass, Ellen et Davis, Laura. *The Courage to Heal: A Guide for Women Survivors of Child Sexual Abuse*. Troisième édition. Harper Perennial. New York. 1988.

Benjamin, Walter. Le Narrateur. In *Walter Benjamin: Schriften*. Tome II/3. P. 1290-1309. Suhrkamp. Francfort-sur-le Main. 1977.

_____. *Illustrierte Aufsätze*. Insel Tachenbuch. Ulm. 1977.

Bergson, Henri. *Matière et mémoire*. P.U.F. Paris. 1982.

Blanchot, Maurice. *De Kafka à Kafka*. Gallimard. Coll. Idées. Paris 1981.

Bunzl, Matti. On the Politics and Semantics of Austrian Memory: Vienna's Monument against War and Fascism. In *History & Memory: Studies in Representation of the Past*. Vol. 7. No 2 Fall/Winter 1996. Indiana University Press. 1996.

Burgin, Victor. *Thinking Photography*. The Macmillan Press. New York. 1982.

Chartier, Philippe. Votre Mémoire peut vous tromper. in *Québec Science*. Vol. 37 No 4. Décembre/Janvier 1999. Montréal. 1999.

Crane, Susan, A. (Not) Writing History: Rethinking the Intersections of Personal History and Collective Memory with Hans von Aufsess. in *History & Memory: Studies in Representation of the Past*. Vol. 8. No. 1 Spring/Summer 1996. p.5-29. Indiana University Press. 1996.

Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Cornell University Press. Ithaca. 1981.

Davis, Laura. *The Courage to Heal Workbook For Women and Men Survivors of Child Sexual Abuse*. Harper Perennial. New York. 1990.

Derrida, Jacques. *Mal d'Archive: une impression freudienne*. Galilée. Paris. 1995.

_____. *Mémoires pour Paul de Man*. Galilée. Paris. 1988.

Decottignies, Jean. *Les Sujets de l'écriture*. Presses Universitaires de Lille. Lille. 1981.

Durand, Régis. *Le Regard pensif: Lieux et objets de la photographie*. Éditions de la différence. Paris. 1990.

Finley, Moses I. *Mythe, mémoire, histoire: les usages du passé*. Textes traduits de l'anglais par Jeanne Carlier et Yvonne Llavador. Flammarion. Paris. 1981.

Folscheid, Dominique. *La Philosophie allemande*. P.U.F. Paris. 1993.

Freud, Sigmund. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Suivi de: *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*. Traduit de l'allemand par Yves Le Lay (*Cinq leçons*) et Serge Jankélévitch (*Contributions*). Payot. Paris. 1966.

_____. *Das Ich und das Es: Metapsychologische Schriften*. Introduction de Alex Holder. Fischer Taschenbuch. Francfort-sur-le-Main. 1992.

_____. *Dora - Ana Analysis of a Case of Hysteria*. Introduction de Philip Rieff. Collier Books. New York. 1963.

_____. *Métapsychologie*. Traduction de l'allemand, revue et corrigée par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis. Gallimard. Paris. 1968.

_____. *Névrose, psychose et perversion*. Introduction de Jean Laplanche. P.U.F. Paris. 1993.

_____. *Sur le rêve*. Traduit de l'allemand par Cornélius Heim. Préface de Didier Anzieu.

Gallimard. Coll. Folio. Paris. 1988.

Gedi, Noa et Elam, Yigal. Collective Memory - What Ist It?. In *History & Memory: Studies in Representation of the Past*. Vol. 8. No 1. Spring/Summer 1996. 30-50. Indiana University Press. 1996.

Genette, Gérard. *Palimpsestes La littérature au second degré*. Seuil. Paris. 1982.

Greimas, A. Julien Courtés, J. *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Classique Hachette. Paris. 1979.

Halbwachs, Maurice. *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Librairie Félix Alcan. Paris. 1935.

Hobsbawm, Eric. J. The Social Function of the Past: Some Questions. in *Past and Present*. Numéro 55. Mai 1972. Oxford. 1972.

Hüppauf, Bernd. The Emergence of Modern War Imagery in Early Photography. In *History & Memory: Studies in Representation of the Past*. Vol. 5 No 1. Spring/Summer 1993. Indiana University Press. 1993.

Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge. New York. 1988.

Infantino, Stephen C. *Photographic Vision in Proust* Peter Lang. New York. 1992.

Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Seuil. Paris. 1975.

Liessmann, Konrad Paul Auschwitz als Vergnügen. In *Der Standard Online*. Vendredi le 20 décembre 1996. <http://www.austria.eu.net/derstandard/Aktuell/kda1.htm>. 1998.

Loftus, Elizabeth. Remembering Dangerously, in *Committee for the Scientific Investigation of Claims of the Paranormal*. <Http://www.csicop.org/si/9503/memory.html>. 12 août 1999.

Loftus et Ketchman. *The Myth of Repressed Memory: False Memories and Allegations of Sexual Abuse*. St. Martin's Press. New York. 1994.

Lyotard, Jean-François. *Heidegger et «les juifs»*. Galilée. Paris. 1988.

_____. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Minuit. Collé critique. Paris. 1979.

_____. *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*. Galilée. Paris. 1988.

- Milner, Jean-Claude. Le Matériel de l'oubli. In *Usages de l'oubli*. 63-75. Seuil. 1988.
- Mink, Louis O. Philosophical Analysis and Historical Understanding. in *Review of Metaphysics*. vol. 21. no. 4. Juin 1968. p. 667-698.
- Mitscherlich, Margarete. *Erinnerungsarbeit*. Fischer. Francfort-sur-le-Main. 1993.
- Mosès, Stéphane. *L'Ange de l'histoire: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Seuil. Paris. 1992.
- Nietzsche, Friedrich. *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Insel Taschenbuch. Francfort-sur-le-Main. 1981.
- Nora, Pierre. Entre Mémoire et Histoire, in *Les Lieux de mémoire. Tome I: La République*. NRF. Gallimard. XVII-XLII. 1984.
- Patočka, Jan. *L'Écrivain, son objet*. P.O.L. Paris. 1990.
- Prozan, Charlotte. Ed. *Construction and Reconstruction of Memory: Dilemmas of Childhood Sexual Abuse*. Jason Aronson Inc. New Jersey. 1992.
- Rabaté, Jean-Michel. Ed. *Writing the Image after Roland Barthes*. University of Pennsylvania Press. Philadelphie. 1997.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit*. Tomes 1 et 3. Seuil. Paris. 1983.
- Rigney, Ann. *The Rhetoric of Historical Representation. Three Narratives of the French Revolution*. Cambridge University Press. 1990.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Dell Publisher. New York. 1977.
- Sorlin, Pierre. Une Mémoire sans souvenir. in *Hors-cadre, 9 Film/Mémoire*. 27-37. Paris. Printemps 1991.
- Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. The University of Massachusetts Press. Amherst. 1988.
- Toglia, Michael P. Recovered Memories: Lost and Found?, in *The Recovered Memory/False Memory Debate*. Ed. Par Kathy Pezdec et William P. Banks. Academic Press. 313-323. 1998.

Trachtenberg, Alan. Ed. *Classic Essays on Photography*. Leete's Island Books. New Haven Conn. 1980.

Unfried, Berthold. La Muséification du socialisme réel. In *Communications*. No 55. 23-42. Seuil. Paris. 1992.

Vogelsang, Tito. *Das geteilte Deutschland*. Deutscher Taschenbuch Verlag. Munich. 1975.

von Ankum, Katharina. Victims, Memory, History: Antifascism and the Question of National Identity in East German Narratives after 1990. In *History & Memory: Studies in representation of the Past*. Vol. 7. No 2 Fall/Winter 1996. 41-69. Indiana University Press. 1996.

White, Hayden. The Burden of History. In *History and Theory*. Vol. 5. No 2. 1966. Wesleyan University Press. Connecticut. p. 111-134.

_____, The Literature of Fact. in *Selected Papers from the English Institute*. Columbia University Press. New York. 1976. p. 21-44.

_____, *Metahistory: The Historical imagination in Nineteenth-Century Europe*. The John Hopkins University Press. Baltimore. 1973.